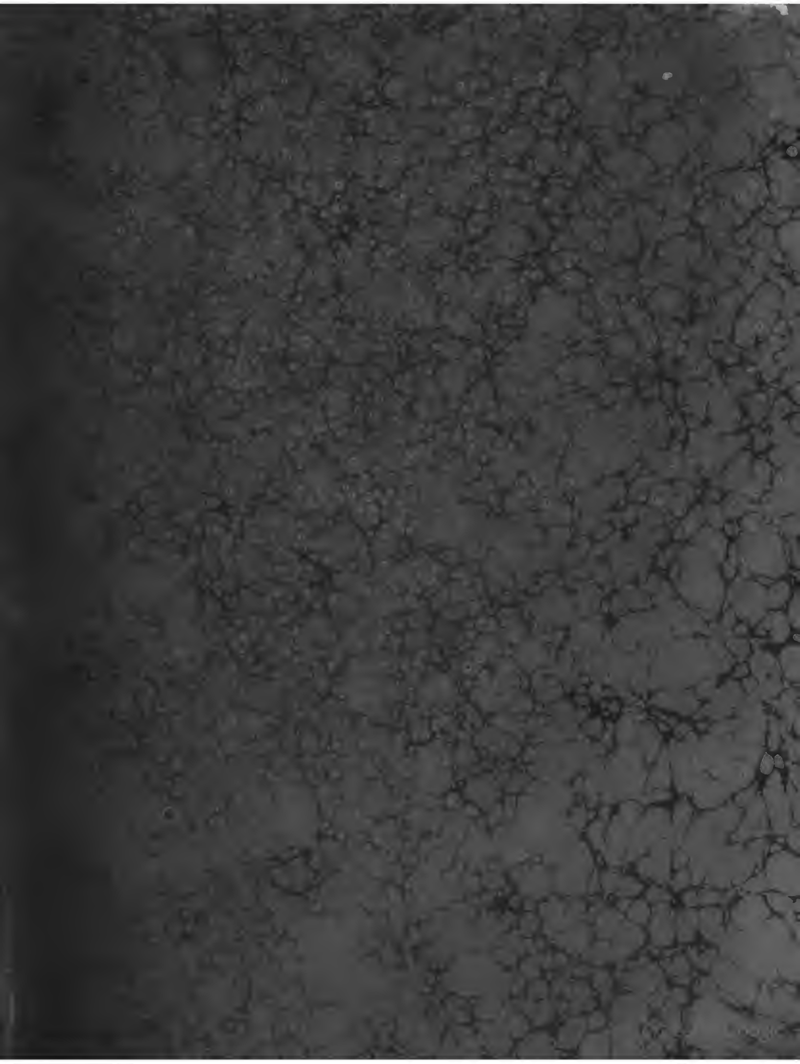


L'Artiste









L'ARTISTE

NOUVELLE SÉRIE

TOME TROISIÈME



PARIS
AUX BUREAUX DE *L'ARTISTE*, RUE LAFFITTE, 2

1858


DEPT. HISTORY
OXFORD
OF ART

L'ARTISTE EN 1857

I

L'*Artiste* commence aujourd'hui sa vingt-huitième année; comme on le voit, il a survécu à beaucoup de publications triomphantes qui n'ont pas dépassé le cinquième numéro. C'est qu'il y a des journaux qui répondent à un besoin, et l'*Artiste* est de ce nombre; le chiffre de sa durée en est la meilleure consécration. Douze mois se sont écoulés depuis que nous avons confié à M. Théophile Gautier la rédaction en chef de notre publication. Il nous paraît utile de rappeler sommairement quels ont été nos travaux pendant l'année qui vient de finir, et de préciser davantage notre but, en face de tant de recueils nouveaux qui, au premier abord, pourraient faire confusion avec le nôtre.

Nous avons quelquefois entendu dire : *L'Artiste* ne s'adresse qu'à un public restreint. C'est une erreur qu'il nous importe de rectifier, à l'honneur des lecteurs en général. Un journal qui représente, par le double moyen de la gravure et du texte, l'élément artistique, n'est pas fait seulement pour quelques personnes. L'art, dans son acception complète, intéresse à peu près tout le monde : en effet, que de choses il comprend, et qu'il en exclut peu ! Si vous êtes indifférent à la *peinture*, le serez-vous à l'*architecture*, à la *musique*, à la *sculpture*, à la *céramique?* Et combien encore est vaste le champ purement plastique : le *dessin original*, la *décoration*, la *reproduction du tableau célèbre*, le *portrait sérieux*. N'oublions pas de ranger, parmi les branches de l'art, la *littérature ;* nous sommes tout naturellement placés pour l'épurer du métier : si le gros drame, qui est le vin bleu de l'esprit, ne doit pas nous occuper, le roman ou la comédie, écrits non plus avec la religion de l'écu, mais avec la religion du beau, sont nécessairement de notre domaine, et l'*Artiste* s'est donné pour mission de mener de front toutes ces manifestations de l'art.

L'*Artiste* a mis cette année tout son zèle à être fidèle à son titre. A ceux qui seraient tentés de lui reprocher d'avoir négligé le côté plastique, nous pourrions conseiller de parcourir les trois volumes de l'année qui vient de finir. Ils y trouveraient, à côté du *Salon* de Théophile Gautier, le document le plus étendu et le plus spécial sur l'Exposition de 1857, vingt articles de ce premier de nos écrivains descriptifs, articles qui méritent de compter dans les archives de l'art; nous citerons au hasard des études d'ensemble sur *Paul Delaroche*, *Simart*, *Ziégler*, *Gavarni*, *Delacroix*, *Théodore Chasseriau*, *Ingres ;* des monographies curieuses, telles que le *Musée d'artillerie*, la *Collection de M. Patureau*, la *Maison Pompéienne* du prince Napoléon, les *Peintures décoratives* de l'hôtel du prince A. Soltykoff. Auprès de Théophile Gautier, ce talent si sympathique, beaucoup d'autres écrivains aimés du public ont apporté leur concours à l'*Artiste*, et tous ont suivi l'exemple de leur rédacteur en chef, qui, de la même plume qui lui servait à traiter une question d'art pur, savait raconter les magnificences du *Bois de Boulogne* ou du *Palais de Stuttgard*. Ainsi, M. Charles Blanc nous a donné une série d'articles très-importants sur la *Grande Exposition de Manchester*, et en même temps nos lecteurs ont eu la primeur de son *Voyage à Venise*. M. Eugène Fromentin, un peintre remarquable doublé d'un remarquable écrivain, nous a entretenus d'une *Excursion dans l'Algérie*. M. de Mercey, un paysagiste très-fin, qui en se retournant devient un critique très-judicieux, nous a fait connaître *Florence*, la *Vénus de Médicis* et la *Gravure en médaille sous Napoléon III*. M. Paul Mantz, le fin et savant écrivain, a dit peut-être sur *Horace Vernet* le dernier mot de la critique, et a étudié dans nos colonnes les *Aquarellistes anglais* et les *Musées de province*. M. Ernest Feydeau, un coloriste érudit, s'est occupé de l'*Idéal égyptien* et du *Voyage du prince A. Soltykoff*. Ziégler a été enlevé à l'art au moment même où il achevait chez nous un travail sur le *contraste des couleurs*. MM. de Goncourt, familiers avec la connaissance du XVIIIe siècle, ont représenté dans l'*Artiste* l'*art rétrospectif*. Enfin, après tous ces noms, et à un rang plus modeste, mais aussi sérieux, M. J. Dréolle, un des amateurs les mieux informés de Paris, a tenu nos lecteurs au courant

PARIS. IMPRIMÉ CHEZ BONAVENTURE ET DUCESSOIS, QUAI DES AUGUSTINS, 55.

des *ventes célèbres*, du mouvement de l'*Art à l'étranger*, de la *filiation des tableaux*, et il a fait l'historique de ce qu'on appelle en art la *curiosité*.

La littérature proprement dite n'a pas été négligée dans l'*Artiste*. M. Xavier Aubryet a fait pour elle ce que Théophile Gautier faisait pour l'art. Rien de ce qui intéressait l'*Artiste* n'a été omis par lui. Nous mentionnerons, par exemple, ses études sur *Emile Augier*, *Rossini*, *Dumas fils*, *Ernest Renan*, *Scribe*, en même temps que ses articles de polémique : les *Niaiseries de la critique*, le *Rôle des poëtes dans la société*. On n'a pas oublié ses chapitres complets de livre qu'il a intitulés : *Monsieur Prudhomme, histoire d'une idée*,—le *Palais-Royal, histoire d'un genre*. Il a passé pour quelque temps à M. Philarète Chasles sa plume de critique musical, et à M. Henry Murger sa plume de critique dramatique. Quelques jeunes écrivains ont fait à l'*Artiste* un brillant début. M. Erckmann nous a donné l'*OEil invisible*, un conte qui présage un autre Hoffmann. M. Ludovic Halévy, le neveu de l'illustre compositeur, nous a donné une jolie nouvelle intitulée une *Maladresse* ; M. Aurélien Scholl, *Gertrude*, un petit chef-d'œuvre. J'allais oublier M. Alfred Busquet, qui a été pendant toute cette année notre actif correspondant d'art pour la province. On a lu avec intérêt ses articles sur les *Travaux dans le midi de la France*. Je passe encore des noms et des meilleurs ; mais je dois faire amende honorable à M. Frédéric Henriet, qui nous a si bien fait connaître l'atelier de Daubigny, et à M. Paul de Saint-Victor, qui a clos notre dernier volume par une admirable étude sur les *Vierges de Raphaël*.

II

Comme gravure, l'*Artiste* a été à la hauteur de son texte, et chaque jour ses planches gagnent en importance et en valeur. Si le succès continue à nous encourager, nous pourrons n'offrir à nos abonnés que des chefs-d'œuvre de burin : le portrait que l'*Artiste* publie aujourd'hui est la preuve la plus décisive du progrès croissant de nos gravures.

La concurrence apparente d'une multitude de publications illustrées, loin de nous être nuisible, nous aura été au contraire profitable. Il n'y a entre elles et l'*Artiste* aucune analogie. Tandis que ces publications ne donnent à leurs souscripteurs que des dessins sur bois, tirés sur papier ordinaire, et adhérant au texte, l'*Artiste* donne aux siens des gravures sur acier, tirées sur papier de Chine. Il faudrait ignorer l'immense différence de la *gravure sur acier* et de la *gravure sur bois*, pour ne pas regarder l'*Artiste* comme un recueil absolument unique. Ces publications s'adressent à l'actualité : nous nous adressons, nous, aux collectionneurs ; et tandis qu'ils payeraient très-cher ailleurs une planche au burin, nous leur donnons l'avantage d'un bon marché dans les choses d'art. Ainsi, pouvoir ne payer qu'un franc le portrait d'Alfred de Musset est une bonne fortune que nous pouvons seuls ménager à nos abonnés. Nous avons entendu quelquefois dire : L'*Artiste* est un journal cher. Notre cherté consiste à donner pour cinquante francs ce qui partout serait payé cinq cents francs. L'*Artiste*, c'est le *Journal pour Tous* du vrai luxe.

On peut consulter, à l'appui de notre dire, les charmantes planches d'Edmond Hédouin : la *Chasse* et l'*Horticulture*, le *Fac-simile d'une tête de Watteau*, par Paul Chenay ; le *Fumeur* de Vetter, par Lefman ; l'*Odalisque*, d'Ingres. Mais nous renvoyons surtout à cette série de portraits contemporains que nous avons entreprise sous ce titre : la *Galerie du XIXe siècle*, et qui sera le Panthéon définitif de nos grands hommes. Nous doutons qu'on puisse donner à un prix aussi minime un chef-d'œuvre comme l'*Emile de Girardin*, de Masson, le *Berlioz*, de Metzmacher, ou le *Musset*, de Pollet.

Nous ne voulons pas déflorer les projets de l'*Artiste* pour 1858. Nous pouvons dire seulement que de nouveaux collaborateurs nous sont acquis, et que nous ne regardons l'année dernière que comme la préparation de l'année qui commence. Ainsi il ne nous a pas fallu moins de cinq mois pour avoir en notre possession la reproduction des toiles les plus remarquables de la dernière Exposition. Nous allons donc, sans interruption, alterner avec la publication de nos portraits :—*Auber* (texte par B. Jouvin), *Delacroix* (texte par Paul de Saint-Victor), *Jules Janin* (texte par Louis Ratisbonne), *Mendelssohn* (texte par Ernest Reyer), *Meyerbeer* (texte par Henri Blaze de Bury), *Sainte-Beuve* (texte par Edmond About);—compléter l'*Album du Salon de* 1857 en donnant : la *Prise de Malakoff*, d'Yvon ; la *Léda*, de Baudry ; la *Partie de billard*, de Chavet ; le *Convoi funèbre*, de Knaus ; la *Prière chez un chef Arnaute*, de Gérôme ; la *Veille d'Austerlitz*, de Gigoux ; l'*Amour*, l'*Amitié*, la *Fortune*, de Bouguereau ; le *Chez soi*, d'Alfred Stevens, et *les Glaneuses*, de Millet.

En un mot, nous voulons que *L'Artiste* continue avec plus d'éclat son rôle d'historien de l'art et de la littérature au dix-neuvième siècle. De toutes les publications qui, il y a vingt-huit ans, ont tenté de vivre sur les sympathies du monde lettré, que reste-t-il aujourd'hui ? La *Revue des Deux-Mondes* et *L'Artiste*. C'est que ces deux recueils ont chacun dans leur sphère répondu au sentiment public. Aussi ils appartiennent désormais à l'histoire des lettres et des arts depuis 1830. On pourrait même dire qu'ils en sont l'histoire.

L'un des Directeurs :

ÉDOUARD HOUSSAYE.

GALERIE DU XIXe SIÈCLE

X

ALFRED DE MUSSET.

Au commencement du mois de mai de la défunte année 1857, un mince cortége conduisait au champ du repos les restes mortels d'un poëte rare entre les plus rares de ce temps-ci. Des hommes de lettres, des artistes, quelques députés de l'Académie française, dont il était membre, cent personnes peut-être, c'était tout le convoi. Quoi d'étonnant? Le monde aujourd'hui est à ses affaires: la poésie lyrique s'en va; c'est bien, et puisqu'elle s'en va, on lui pardonne, mais on n'a pas le temps de la reconduire. Béranger, il est vrai, a eu d'admirables funérailles; mais c'est que sans parler de diverses circonstances qui ont surexcité la sympathie publique, il avait été, comme il l'a écrit lui-même, un poëte « de nature politique », et cette triste chose qu'on appelle la politique semble avoir seule aujourd'hui le privilége de passionner l'opinion et de populariser un nom. A. de Musset avait été tout simplement un poëte de nature poétique. Ni patriote, ni révolutionnaire, ni socialiste, trop ennemi même de ce qu'il appelait ironiquement « l'humanitairerie », il n'avait joué aucun rôle dans le drame changeant de nos destinées; ses chansons n'avaient pas renversé le moindre trône, culbuté le plus petit ministère, il n'avait été ni rouge, ni blanc, ni bleu; il n'avait prêté ni repris aucun serment; artiste désintéressé, il n'avait jamais laissé s'embrouiller sur sa lyre que le nom de Ninette et celui de Ninon.

Et voilà peut-être pourquoi il n'a eu à ses funérailles que la fête de la nature. Il a été enseveli du moins avec toute la pompe du mois de mai. Comme pour recevoir le poëte de la jeunesse et de l'amour, le printemps brillait au cimetière, la terre était molle et verte,

> La rosée en pleurs
> Dans les fleurs.

et les fleurs ont neigé au passage sur l'harmonieux cercueil.

Louis-Charles-Alfred de Musset, frère cadet de l'élégant romancier connu sous le nom de Paul de Musset, naquit à Paris, le 11 novembre 1810. Il était fils de M. de Musset-Pathay, chef de bureau au ministère de la guerre et qui, littérateur *in partibus*, publia aussi des œuvres diverses, mais à peu près indistinctement ignorées.

A. de Musset fit de brillantes études à Paris. Il eut pour condisciple au lycée l'infortuné duc d'Orléans, dont il fut l'ami d'enfance et de jeunesse. Le poëte a consacré une de ses plus touchantes élégies à ce pauvre prince mort si tragiquement à trente ans.

A. de Musset, sans fortune personnelle, vivait dans la médiocrité du produit de ses œuvres, publiées en général dans des journaux ou des revues, principalement dans la *Revue des Deux-Mondes*, avant d'être réunies en volumes. Il devait, en outre, à l'amitié du duc d'Orléans une modeste place de bibliothécaire au ministère de l'intérieur. Cet emploi, supprimé en 1848, fut rétabli depuis en sa faveur. Une sombre langueur, une sorte de paralysie morale avaient glacé sa muse en pleine jeunesse, et il avait depuis longtemps cessé d'écrire, quand on dut à l'initiative d'une comédienne de talent, madame Allan, et à celle de M. Arsène Houssaye, de voir transporter du livre à la scène de la Comédie-Française ses charmants proverbes et ses comédies de fantaisie. Il en acquit un lustre nouveau et inattendu et un fauteuil à l'Académie, où il fut élu en 1852. Mais il ne devait guère s'y reposer. Sa santé était irremédiablement ruinée. Après une courte maladie, il est mort à Paris, le 2 mai 1857, à peine âgé de quarante-six ans.

Voilà une courte biographie. Mais le drame de la vie des poëtes est d'ordinaire tout *subjectif*, comme disent les Allemands. La vie et l'âme d'Alfred de Musset, c'est dans son œuvre qu'il faut et que nous voulons la chercher.

Si les honneurs ont été oubliés aux funérailles du poëte, ils ont été, il faut le reconnaître, prodigués à sa mémoire. Pendant quinze jours, Alfred de Musset a défrayé la presse de Paris, de la province et même de l'étranger. C'était un concert de louanges et de regrets, un tumulte de souvenirs, de récapitulations, d'anecdotes, c'étaient des flots d'encre et de larmes. Au milieu des couronnes, quelques-uns, sans respect pour une tombe à peine fermée, apportaient un pavé. Je me figure que l'ombre ironique du poëte qui a reçu tout cela a dû murmurer plus d'une fois: Léger pavé! lourde couronne! Même parmi les hommages qui l'ont pu réjouir, venus des plumes les plus éminentes et des camps littéraires les plus opposés, il en est, j'imagine, dont il a agréé l'affectueuse intention plutôt que l'expression motivée. Ainsi la raison éplorée prenant le deuil quelque part s'écriait qu'elle avait perdu son poëte. Je me demande par quelle préoccupation de système un critique des plus autorisés, un juge plein de sens et de raison, a cru trouver dans la raison et le bon sens les qualités maîtresses d'Alfred de Musset. On n'est pas obligé d'aimer la poésie lyrique: Cicéron en faisait peu de cas. Mais il ne faut pas, quand on veut honorer un front lyrique, le couronner tout simplement de l'auréole du bon sens. Il aurait un peu mauvaise mine. Songez, ô raison trop majestueuse! que cet enfant dont vous vous dites la mère vous raillait fort irrévérencieusement en traçant ainsi sa poétique:

> Le jour où l'Hélicon m'entendra sermonner,
> Mon premier point sera qu'il faut déraisonner.

Et il ajoutait ces vers, qu'on peut citer tout au long, sans avoir besoin de s'excuser :

Celui qui ne sait pas quand la brise étouffée
Soupire au fond des bois son tendre et long chagrin,
Sortir seul, au hasard, chantant quelque refrain,
Plus fou qu'Ophélia de romarin coiffée,
Plus étourdi qu'un page amoureux d'une fée,
Sur son chapeau cassé jouant du tambourin ;

Celui qui ne voit pas dans l'aurore empourprée
Flotter, les bras ouverts, une ombre idolâtrée ;
Celui qui ne sent pas, quand tout est endormi,
Quelque chose qui l'aime errer autour de lui ;
Celui qui n'entend pas une voix éplorée
Murmurer dans la source et l'appeler ami ;

Celui qui n'a pas l'âme à tout jamais aimante,
Qui n'a pas pour tout bien, pour unique bonheur,
De venir lentement poser son front rêveur
Sur un front jeune et frais, à la tresse odorante,
Et de sentir ainsi d'une tête charmante
La vie et la beauté descendre dans son cœur ;

Celui qui ne sait pas, durant les nuits brûlantes
Qui font pâlir d'amour l'étoile de Vénus,
Se lever en sursaut, sans raison, les pieds nus,
Marcher, prier, pleurer des larmes ruisselantes,
Et devant l'infini joindre des mains tremblantes,
Le cœur plein de pitié pour des maux inconnus,

Que celui-là rature et barbouille à son aise :
Il peut tant qu'il voudra rimer à tour de bras,
Ravauder l'oripeau qu'on appelle antithèse,
Et s'en aller ainsi jusqu'au Père-Lachaise
Traînant à ses talons tous les sots d'ici-bas ;
Grand homme, si l'on veut, mais poète, non pas.

Ceci est-il un hymne à la pure raison? Est-ce uniquement la poétique du bon sens, ou n'est-ce pas plutôt celle du sentiment et de la passion? Si vous voulez me faire pleurer, pleurez, disait un maître ancien. N'est-ce pas, en y ajoutant les ardeurs et les mélancolies un peu vagues de notre âge, le développement de cet aphorisme que le poëte a fait d'inspiration dans ces vers si emportés et si naturels? Oui, rêvez, aimez, pleurez, si vous voulez nous attendrir! Fixez dans des vers d'or les battements de votre cœur! Et que votre cœur batte vite! Et qu'au besoin il saigne! Si vous voulez être un poëte lyrique, ne soyez pas mesuré, modéré, guindé et bridé; soyez outré, au contraire, impétueux, passionné; qu'on ne vous voie pas toujours uni et clair comme un cristal et comme un critique de bon sens; que votre style reflète votre âme tumultueuse et profonde! Qu'il soit tantôt limpide comme un beau lac dont les bords sont fleuris, où se mire un ciel pur, tantôt troublé et semé d'éclairs comme une mer orageuse. Même si le ciel vous a donné et si vous ne voulez laisser paraître d'aventure que les dons les plus charmants de l'esprit, le caprice délicat, la vive grâce, la saillie étincelante, même s'il vous convient de prendre par fantaisie le masque d'Yorick ou de Falstaff, qu'on sente au travers du masque les élans comprimés, les ardeurs contenues et pourtant débordantes de votre âme; quand vous marchez, quand vous rampez même, qu'on devine vos ailes; quand vous riez, qu'on devine vos larmes! Et quand vous ne pouvez plus ni rire, ni chanter, ni pleurer, quand le poëte sera brisé avec son instrument, faites que l'on puisse dire ce que celui qui vient de s'envoler disait de la Malibran, et ce que l'on pourrait dire de lui-même :

C'est le Dieu tout-puissant, c'est la Muse implacable,
Qui dans ses bras en feu l'a portée au tombeau !

Seulement cette poétique est inutile. Peut-on commander aux gens de pleurer et de souffrir, d'avoir une âme en peine d'idéal, naturellement sceptique et pourtant altérée de croyance, à la fois sensible et spirituelle, ardente et mobile, tendre et passionnée? Aussi ce ne sont pas des conseils que nous prétendons donner. Ce sont quelques traits de poëte que nous traçons d'après nature sur cette charmante figure du poëte qui a reçu si tôt le sacre de la mort.

Qu'on relise l'œuvre d'Alfred de Musset. Certes on y trouvera dans une certaine proportion ce fonds de raison et de bon sens qui est de tradition française, et sans lequel il n'y a point d'œuvre; on y trouvera plutôt l'esprit qui est l'éclair du bon sens, la saillie enjouée et gauloise, le trait qui, à la manière de Voltaire, traverse sans s'arrêter et sans dire : Regardez-moi. Pourtant, ce n'est ni cette raison, ni ce bon sens, ni cet esprit qui dominent dans le poëte, qui émeuvent et qui charment; non, c'est la jeunesse, c'est la passion, c'est la vie. En tête de son dernier recueil, le poëte, réclamant l'indulgence pour sa muse tant choyée, disait :

Mes premiers vers sont d'un enfant,
Les seconds d'un adolescent,
Les derniers à peine d'un homme.

Il ne croyait fixer que la date de ses vers ; il en marquait le caractère. Ce sont tous, il ne faut pas dire les vers d'un jeune homme, mais les vers de la jeunesse même, avec ses défauts, avec ses qualités enchanteresses : c'est une poésie pleine de fraîcheur, de franchise et de passion. C'est par ces mérites qu'Alfred de Musset se distingue en se plaçant à côté des plus grands poëtes de ce temps-ci. Il n'a pas l'éclat, la richesse lyrique de Victor Hugo, l'élévation soutenue de Lamartine, la grâce touchante et voilée d'Alfred de Vigny; mais il est peut-être plus verveux, plus naturel, plus humain, plus passionné que tous les trois. Il a plus de tempérament. Son allure est toute franche. Le vers suit le mouvement de la pensée, il se moule et se cadence naturellement sur elle. L'imagination n'y prend pas à chaque instant la place du sentiment pour le dépasser et l'affaiblir. C'est une poésie brillante, mais ce n'est pas une poésie de luxe, une poésie à répétitions, ornée de métaphores qui jaillissent sans interruption. Le sentiment est riche, si la rime ne l'est pas toujours. Quand la passion et le sentiment y sont dérangés, c'est moins par l'imagination que par l'esprit. C'est lui qui a dit :

Vous souvient-il, lecteur, de cette sérénade
Que don Juan, déguisé, chante sous un balcon?
Une mélancolique et piteuse chanson,
Respirant la douleur, l'amour et la tristesse,
Mais l'accompagnement parle d'un autre ton.
Comme il est vif! joyeux! Avec quelle prestesse
Il sautille! On dirait que la chanson caresse
Et couvre de langueur le perfide instrument,

Tandis que l'air moqueur de l'accompagnement
Tourne en dérision la chanson elle-même,
Et semble la railler d'aller si tristement.
Tout cela cependant fait un plaisir extrême.

Ainsi Musset. Sa poésie n'est pas d'un seul ton. Sa muse est à la fois tendre et moqueuse, ses yeux pleurent et sa bouche sourit. Il est plein de ces déclarations à la Mozart, qu'il semble avoir essayé de traduire vers pour note dans la sérénade à Ninon. Henri Heine disait de Sterne que dans son berceau la Muse de la comédie l'avait baisé sur les lèvres et la Muse de la tragédie sur le cœur. On pourrait en dire autant d'Alfred de Musset : souvent il raille, les larmes aux yeux, il mêle le sentiment et l'esprit, et « tout cela fait un plaisir extrême. »

Tout cela ne serait rien sans la sincérité et la passion, et si l'on ne sentait pas que le poëte exprime ce qu'il éprouve. Depuis les crâneries des *Contes d'Espagne et d'Italie* et les couplets à la marquise, ivresses d'adolescent, de chérubin effronté et charmant, à travers les fantaisies sombres ou souriantes du *Spectacle dans un fauteuil* jusqu'au poëme désespéré de *Polla*, jusqu'aux élévations désolées des *Nuits*, partout la passion respire. La vie désabuse le poëte, il perd ses illusions; jamais la flamme intérieure, jamais l'ardeur du sang ni l'ardeur de l'âme. Ses doutes, ses regrets, ses révoltes, ses désespoirs sont aussi brûlants que son ivresse et que sa folie. Il reste jeune. — Voulez-vous suivre dans les poésies d'Alfred de Musset la gamme de cette poésie et de cette jeunesse? D'abord c'est l'*allegro* fougueux de la vingtième année, les contes cavaliers et provoquants, aux façons castillanes et au coloris vénitien, et dont la facture et le fond ressemblent à un défi, où la religion et la morale, l'amour et la césure, tout est bravé sans scrupule ni remords, mais avec un entrain sans égal et une désinvolture merveilleuse. Il ne connaît pas encore l'amour, il ne croit qu'au plaisir. Un hidalgo sensuel et bravache, un Roméo espagnol, Don Paëz court à cheval au rendez-vous, faisant sonner ses bruyantes amours comme ses éperons d'or. Le poëte l'accompagne de ses fanfares. « Oh! dans cette saison de force et de jeunesse, s'écrie-t-il tout enivré,

Heureux, heureux celui qui flatte de la main
Le col d'un étalon rétif, ou qui caresse
Les seins étincelants d'une folle maîtresse!

Ailleurs il irrite le sphinx de l'amour qui ne s'est pas encore montré et qu'il confond avec les emportements de la volupté, il lui jette cette imprécation et ce défi :

Amour, fléau du monde, exécrable folie!
Toi qu'un lien si frêle à la volupté lie,
Quand par tant d'autres nœuds tu tiens à la douleur!
Si jamais par les yeux d'une femme sans cœur
Tu peux m'entrer au ventre et m'empoisonner l'âme,
Plutôt que comme un lâche on me voie en souffrir,
Ainsi que d'une plaie on arrache une lame
Je t'en arracherai, quand j'en devrais mourir!

Lisez *Mardoche*, si vous voulez voir comme il raille ce qu'il y a de plus sacré, cet enfant superbe et terrible! Mardoche demande à un vicaire de campagne de lui servir d'entremetteur. Le prêtre, étourdi de cette proposition, essaie de lui faire entendre la voix de la morale et de la religion, et lui demande s'il ne croit ni à Dieu ni à l'enfer. Mardoche lui répond qu'ils n'ont pas le crâne fait de même, et que, quant à lui, il ne s'est jamais préoccupé de l'enfer, n'ayant eu pour nourrice qu'une chèvre. Il menace ensuite le vieillard de se suicider s'il ne veut l'aider dans ses projets d'adultère. Le plus curieux, c'est que, grâce à cette belle menace, c'est le prêtre qui est converti. Il consent à tout et se borne à recommander le secret.

Eh bien, je le veux bien,
S'écria le vieillard, mais vous n'en direz rien.
Sur votre foi, mon fils! songez à ce qu'on pense.
—Touchez là, dit Mardoche, et Dieu vous récompense!

Dans les *Marrons du feu*, la Camargo, une comédienne, promet à un abbé galant ses bonnes grâces s'il veut bien la venger en tuant son amant qui l'a trahie. L'abbé lui rend lestement ce petit service. L'amant de la dame est son ami : n'importe, il le tue et revient demander la récompense malhonnête. Mais comme il ne peut donner de preuves du crime, la Camargo, qui le déteste, feint de ne pas y croire et le renvoie sans le payer. J'ai tué mon ami, s'écrie l'abbé :

J'ai taché mon pourpoint et l'on me congédie.
C'est la moralité de cette comédie.

Si vous étiez en peine de la morale, la voilà.

Ces sceptiques à tout faire, ces abbés galants et spadassins, ces fringants cavaliers qui courent au rendez-vous, usent tour à tour de l'échelle de soie et du poignard, se battent, s'entre-tuent, tuent leurs maîtresses ou les maris de leurs maîtresses, le tout sans vergogne et sans préjugé; tous ces personnages fantastiques et d'une fantaisie violente, sans doute ils nous toucheraient médiocrement si l'on ne sentait que le poëte a obéi en les créant au souffle emporté de la jeunesse. Ce cynisme, ces impiétés, cette incrédulité qui raille, ce n'est pas le scepticisme froid des cœurs à tout jamais fermés, c'est le lyrisme révolté des passions, c'est le délire de la vingtième année. Voilà pourquoi on leur pardonne, et pourquoi, sous toutes réserves, on goûte encore aujourd'hui, malgré la mode qui n'y est plus, l'allure franche et fière, la verve insolente de ces poëmes écrits au vent chaud de la première saison.

Alfred de Musset, en effet, avait à peine vingt ans. Il sortait des bancs du lycée avec un prix d'honneur de philosophie au concours général pour une dissertation latine « sur les motifs de nos jugements, » lorsque parurent les *Contes d'Espagne et d'Italie*, difficiles à prendre pour un corollaire logique, mais qui peuvent servir, si l'on veut, à montrer l'influence de la philosophie qu'on apprend à vingt ans sur une nature originale. En même temps paraissait cette fameuse ballade à la lune, espièglerie d'enfant terrible, pétard jeté par Musset entre les deux camps des classiques et des romantiques pour agacer les uns, pour se moquer des autres, et surtout pour s'amuser lui-même :

C'était dans la nuit brune,
Sur le clocher jauni
La lune
Comme un point sur un i.

Les jolies strophes où la mythologie antique était si tendrement regrettée, comme dans *les Dieux en exil* d'Henri Heine, ces strophes toutes pleines elles-mêmes du frais parfum de l'antiquité, passèrent inaperçues dans la ballade :

Va, lune moribonde,
Le beau corps de Phœbé
La blonde
Dans la mer est tombé.

Rends-nous la chasseresse
Blanche au sein virginal,
Qui presse
Quelque cerf matinal!

Phœbé, qui, la nuit close,
Aux lèvres d'un berger
Se pose
Comme un oiseau léger

On ne voulut voir que la lune comme un point sur un i. Les papillons barbus du romantisme trouvèrent ce caprice adorable, tandis que le sourcil des sergents classiques,

En voyant cette lune et ce point sur cet i,
Prit l'effroyable aspect d'un accent circonflexe.

Heureux temps de luttes et d'ardeurs littéraires! quand la poésie, le drame, le roman et l'histoire se rajeunissaient et s'épanouissaient au soleil de 1830! On ne promettait pas de ressusciter la littérature du grand siècle, on ne rêvait pas non plus aux littératures « d'État. » On voulait du nouveau, on s'égarait souvent dans les sentiers non frayés, mais on ne demandait d'inspirations qu'à l'art et qu'à la liberté. Le poëte a raconté quelque part, dans une épître pleine d'enjouement et de grâce à Charles Nodier, ce temps de belles floraisons littéraires qui fut aussi l'heureux temps de ses débuts :

Alors dans la grande boutique
Romantique
Chacun avait, maître ou garçon,
Sa chanson.

Nous allions brisant les pupitres
Et les vitres,
Et nous avions plume et grattoir
Au comptoir.

Hugo portait déjà dans l'âme
Notre-Dame,
Et commençait à s'occuper
D'y monter.

De Vigny chantait sur sa lyre
Ce beau sire
Qui mourut sans mettre à l'envers
Ses bas verts.

Il cite les autres poëtes du cénacle, les frères Deschamps. Sainte-Beuve, et venant à parler de lui-même :

Et moi de cet honneur insigne
Trop indigne,
Enfant par hasard adopté
Et gâté,

Je brochais des ballades, l'une
A la lune,
L'autre à deux yeux noirs et jaloux
Andaloux.

Mais le poëte ne s'en tient pas aux contes de cape et d'épée et aux ballades à la lune et aux Andalouses. Après les vers étourdis et follement passionnés, le poëte entre dans sa seconde manière, caractérisée par un mélange d'ironie et de tristesse et par cette sensibilité spirituelle dont nous avons parlé. Il ne nie plus : il doute. Quoiqu'il raille, il a entrevu l'amour. Il écrit alors le *Spectacle dans un fauteuil ;* il oppose la virginale figure, à peine entrevue aussi, de Deïdamia au « masque stupide et fier » de Belcolor la courtisane, et à la sombre figure de l'orgueilleux et débauché Franck. Dans une fantaisie étincelante, il laisse deviner *à quoi rêvent les jeunes filles*, ou bien il écrit en raillant l'histoire de Namouna et du dandy byronien Hassan, histoire qu'il raconte en trente vers, mais entre le commencement et la fin de laquelle il trace en plusieurs chants ces zigzags merveilleux, pleins de caprice, d'originalité et de poésie, et qui ont, comme l'a dit finement un critique, égaré tant d'imitateurs; ou bien encore il écrit *Rolla*. Là, l'ironie n'est pas joyeuse; l'amertume domine. Plus de sourire : tout est sombre. Et Voltaire, qui n'en peut mais, est accusé du suicide de Rolla en vers enflammés!

Les dernières poésies d'Alfred de Musset marquent un troisième et dernier changement. Le souffle lyrique s'est emparé du poëte tout entier. L'amour qu'il a défié lui est entré non « au ventre, » mais au cœur, de sorte qu'il ne veut ni ne peut l'arracher comme il se l'était promis. Et l'amour lui dicte ses plus beaux vers, « de purs sanglots, » les *Nuits* ou le *Souvenir*. Le poëte s'y plaît à rouvrir une ancienne et profonde blessure, et sans faiblesse, avec une souveraine mélancolie, il en regarde couler le sang. Avec l'amour et la souffrance Dieu aussi, Dieu, qu'il avait raillé, s'est imposé à son âme, et il lui adresse cette aspiration suppliante, cette flamme sortie de la cendre du scepticisme, l'*Espoir en Dieu*.

Ainsi se marquent, sans effort et sans artifice, et rien qu'en suivant à leur date les poésies d'Alfred de Musset, les transformations de sa manière, d'abord cavalière, puis ironique, puis sérieuse, la progression lyrique, et, comme nous dirions, la gamme naturelle de ce génie vrai et passionné. Ses vers, on peut le dire sans jeter sur la vie du poëte un œil indiscret, il les a sentis, il les a soufferts, il les a vécus. En se reportant aux hardiesses des *Contes d'Espagne*, et en les comparant aux derniers accents lyriques de sa muse blessée au cœur, ne semble-t-il pas voir quelque *torero* s'élançant dans l'arène fière et railleur? Sa veste est brodée de paillettes éblouissantes; il se drape

dans sa *muleta* rouge en agaçant le taureau ; il le prend par les cornes, il l'insulte, il fait mille passes brillantes. Soudain la corne du monstre l'a touché ; il continue, en pâlissant, de sourire au public et de braver le taureau ; mais la blessure est profonde, il le sent ; il rassemble ses forces, il perd en l'air des coups d'épée lyriques et formidables... et il meurt.

Quel était cet amour qui a inspiré à Alfred de Musset ses plus beaux vers, qui a fait jeter à sa muse des cris sublimes, mais aussi qui l'a glacée et frappée de silence avant l'âge? Qu'était-ce que cet amour qui l'a à la fois mûrie et séchée, faisant comme un souffle divin rendre à l'arbre ses fruits les plus exquis, et, comme un vent de mort, laissant le tronc dépouillé avant le temps, lui ôtant la sève, la vigueur et la vie [1]?

C'est Venise qui fut le théâtre de ce grand et triste amour de poëte. Dans une pièce adressée à son frère, il s'écrie douloureusement :

Là mon pauvre cœur est resté!
S'il doit m'en être rapporté
Dieu le conduise !

. . . .

Je ne sais qui l'y cherchera,
Mais je crois bien qu'on ne pourra
Le reconnaître.

Il était gai, jeune et hardi,
Il se jetait en étourdi
A l'aventure.

Librement il respirait l'air
Et parfois il se montrait fier
D'une blessure.

Il fut crédule étant loyal,
Se défendant de croire au mal
Comme d'un crime.

Puis, tout à coup, il s'est fondu
Ainsi qu'un glacier suspendu
Sur un abîme !

Madame George Sand a commencé l'histoire de cette bien triste aventure dans les *Mémoires de ma Vie*. Elle a dû s'arrêter court, dit-on, sur l'interdiction formelle du poëte. Et par convenance pour celle qui vit, comme par respect pour celui qui est mort, nous n'entreprendrons pas, dans l'intérêt d'une vaine curiosité, de reprendre ni de compléter ces intimes révélations.

Revenons à l'auteur.

Nous n'avons pas parlé de la prose d'Alfred de Musset, de ces fantaisies dramatiques qu'il écrivait à côté de ses vers en se jouant,—et pour ne pas être jouées. Ces fleurs de spirituel et poétique caprice ne se sont pourtant pas séchées dans les feuillets du livre où il les avait renfermées, et plus d'une, on le sait, a paru fraîche et brillante à la rampe allumée de la Comédie-Française. On peut bien négliger son roman : *la Confession d'un enfant du siècle ;* il est triste, il est malsain, quelque peu déclamatoire, et il produit une impression pénible. Mais il est impossible de ne pas rappeler ses *Contes et Nouvelles*, ces jolis et courts récits, où la réalité n'est pas la vérité triviale, ou du *réalisme*, comme on dit aujourd'hui, mais la poésie prise sur le vif dans la vérité. Il faut citer surtout le plus charmant, le plus vivant de tous, la simple histoire de *Frédéric et Bernerette*, où l'auteur, sans viser à l'effet, sans affectation ni fausse sentimentalité, nous attendrit tout doucement à l'amour et au suicide d'une pauvre grisette.

Ces comédies et ces nouvelles, auxquelles nous ne saurions nous arrêter sans dépasser les bornes de cette étude, tiennent sans doute par leur mérite une place considérable dans l'héritage d'Alfred de Musset, et fourniraient à part des aperçus intéressants. Toutefois, il nous semble que dans une esquisse générale et rapide, telle que celle que nous avons essayé de faire, on peut les indiquer en glissant. Ce qu'il y a toujours de plus charmant, suivant nous, dans la prose de Musset, c'est sa poésie. Il ne faut pas que la faveur accordée à ses comédies bâties en l'air fasse illusion. La mode s'en est mêlée, et elle est allée à ces élégances un peu par dégoût des grosses pièces trop bien construites, charpentes communes, sans air ni jour, sans poésie et sans grâce. Le génie d'Alfred de Musset n'est pourtant pas un génie dramatique. Il ne sait pas nouer et dénouer une action, il ne pose ni ne développe de caractères. En tout cas, il n'a pas créé de types. Il n'y en a qu'un de nouveau dans son théâtre, c'est le poëte lui-même, c'est cet humoriste lyrique si séduisant, qui devise, qui raille et qui chante derrière tous ces personnages, et qui s'appelle Alfred de Musset.

On a voulu contester même ce type. On a quelquefois refusé à Musset l'originalité. On l'a appelé un Byron monté en épingle. Ce reproche d'imitation lui a été fort sensible, et il s'en est vivement défendu. Sans doute *Mardoche*, *la Coupe et les Lèvres*, *Namouna* et *Rolla* sont au moins des cousins de *Manfred*, de *Lara*, du *Corsaire*, et l'on pourrait trouver dans presque toutes les œuvres d'Alfred de Musset des traces de quelque imitation. Ses premiers vers, *les Contes d'Espagne et d'Italie*, sont venus après le théâtre de *Clara Gazul*, de M. Mérimée. Dans le joli conte de *Simone*, il s'inspire ouvertement de Boccace et de La Fontaine; ses proverbes et ses comédies semblent des fleurs tombées du bouquet de Marivaux et dorées par un rayon des fantaisies de Shakspeare. Mais toutes ces imitations sont fondues dans une manière qui lui est propre et dans son incontestable originalité ; et la preuve, c'est qu'il a été lui-même imité en prose et en vers. Quand il écrivait *Frédéric et Bernerette*, il avait lu certainement *Manon Lescaut*, mais l'heureux auteur de la *Dame aux Camélias* connaissait bien aussi Bernerette.

D'ailleurs, ce n'est pas un des moindres traits à noter de cette organisation de poëte que cette facilité d'imitation et d'assimilation unie à une originalité si vraie et si vive.

[1] Une funeste habitude, engendrée par une incurable mélancolie, a, il faut bien le dire ici, précipité la fin d'Alfred de Musset.

Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre!

s'écriait-il fièrement en réponse à ceux qui l'accusaient d'imitation. Hélas, tout le monde le sait, il avait un verre où il puisait à la fois l'inspiration et la mort!

Nous ne voulons pas grandir Alfred de Musset outre mesure. Il n'a pas montré la puissance créatrice des poëtes souverains. On n'a pas de lui des personnages épiques ou dramatiques vivant de leur vie propre. C'est un lyrique. Encore sa fantaisie lyrique hésite entre le ciel et la terre. Sa muse n'est ni sereine ni chaste. Il a prêté trop de poésie aux orages des sens, et il est bien l'enfant de ce siècle, dont il a lui-même confessé les faiblesses; mais il est si vrai, si passionné, si jeune!

Ses vers, en dépit du temps,
Ont vingt ans.

Il a si belle et si fière tournure! un si beau souffle! il est si hardi et si entraînant! sa négligence est si pleine de coquetteries! son esprit est de si bon aloi! il est si franc et si fin! si enjoué et si railleur! si brillant dans sa gaieté et d'une mélancolie si pénétrante! Et jamais de grimaces! On l'aime pour ses témérités et pour ses caprices, il séduit par ses qualités et par ses défauts. C'est l'Alcibiade de la poésie française au XIXe siècle.

Hélas! pour intéresser encore davantage et comme pour désarmer la critique, il s'est tû dans la force de l'âge, et son front de poëte devait ajouter à sa couronne l'auréole mélancolique d'une mort prématurée!

LOUIS RATISBONNE.

Voici les titres exacts des œuvres de M. Alfred de Musset :

POÉSIES COMPLÈTES.

1re partie : *Contes d'Espagne et d'Italie* (1830) ; — *Poésies diverses* (1831) ; — 2e partie : *Un Spectacle dans un fauteuil* (1835) ; — 3e partie : *Poésies nouvelles* (1835-40) ; — *les Deux Maîtresses, Frédéric et Bernerette* (1840), 2 vol. in-8°; *Comédies et Proverbes* (1840), 1 vol. in-8°; 2e édit. en 2 vol. : André del Sarto, — Lorenzaccio, — les Caprices de Marianne, — Fantasio, — On ne badine pas avec l'amour, — une Nuit vénitienne, — Carmosine, — la Quenouille de Barberine, — Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée, — le Chandelier, — Il ne faut jurer de rien, — On ne saurait penser à tout, — un Caprice — et Bettine.

NOUVELLES.

1 vol. in-18 (1841-46), *Voyage où il vous plaira*, avec Tony Johannot et P.-J. Stahl (Hetzel) (1842-43), gr. in-8°. Ce livre ne contient qu'un *sonnet* de M. Alfred de Musset; tout le reste est de M. Hetzel.—Un volume de Nouvelles avec Paul de Musset (1848), *Mademoiselle Mimi Pinson*, in-32. — *Histoire d'un merle blanc* (1853), in-12. M. Alfred de Musset a publié aussi : *les Van Buck*, dans la Bibliothèque des feuilletons, — *le Saule*, dans le Keepsake américain, *le Merle blanc*, dans les Animaux peints par eux-mêmes, plusieurs jolis chapitres dans *le Diable à Paris*.

THÉATRE (Pièces représentées).

Décembre 1830. — (Odéon.) *La Nuit vénitienne ou les Noces de Laurette*, comédie en 3 tableaux, en prose. A peine si la pièce alla jusqu'à la fin.

27 novembre 1847.—*Un Caprice*, proverbe en un acte, joué par madame Allan. La pièce est restée et restera au répertoire du Théâtre-Français.

17 avril 1848.—*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, proverbe, joué par madame Allan.

22 juin 1848. —*Il ne faut jurer de rien*, comédie en 3 actes, en prose, au Théâtre-Français.

10 août 1848. — (Théâtre-Historique.) *Le Chandelier*, comédie en 3 actes, en prose.—Reprise au Théâtre-Français, le 27 juin 1850, jouée par madame Allan et Delaunay.

21 novembre 1848. — Au Théâtre-Français, *André del Sarto*, drame en 3 actes, en prose. Plus tard l'auteur porta sa pièce à l'Odéon, après l'avoir réduite à 2 actes, le 21 octobre 1851.

22 février 1849.—Au Théâtre-Français, *Louison*, comédie en 2 actes, en vers, jouée avec peu de succès par mesdames Mélingue, Judith et Anaïs.

30 mai 1849.—Au Théâtre-Français, *On ne saurait penser à tout*, proverbe en un acte, joué par madame Allan et mademoiselle Bouval.

14 juin 1851. — (Théâtre-Français.) *Les Caprices de Marianne*, comédie en 2 actes, en prose, jouée par mesdames Madeleine Brohan et Moreau-Sainti.

30 octobre 1851. — (Gymnase.) *Bettine*, comédie en un acte, en prose, jouée par madame Rose Chéri.

LA RUE LAFFITTE.

La rue Laffitte est une sorte de salon permanent, une exhibition de peinture qui dure toute l'année. Cinq ou six boutiques offrent derrière leurs vitrines de glace des tableaux sans cesse renouvelés sur lesquels, le soir, de puissants réflecteurs concentrent la lumière. La critique aurait d'autant moins le droit de mépriser cette exposition qu'elle y retrouverait, si elle s'y arrêtait, presque tous les noms aimés du public et avec lesquels elle a l'habitude de compter lorsqu'elle les rencontre ailleurs. La publicité, qu'on approuve ou qu'on blâme cette tendance, est un des besoins les plus impérieux de notre époque. La pensée n'a pas le temps d'attendre le livre et elle se disperse en feuilletons dans le journal, sauf à se recueillir après. Il en est de même de l'art, un salon de quatre mois, fût-il annuel, ne lui suffit pas, il a peur d'être oublié pendant l'intervalle au fond de son atelier solitaire, et il tient à mettre sa carte de visite chez Monseigneur *Tout le monde*, ce maître exigeant et fantasque, dont il faut sans cesse rafraîchir la mémoire. La rue Laffitte est une des rues les plus passantes de Paris; sur ses trottoirs coule un double ruisseau d'affairés, de curieux et de flaneurs; ceux-ci stagnent devant les boutiques de peinture, au grand mécontentement des gens pressés, qui se heurtent aux échines formant angle aigu des myopes ou des observateurs méticuleux. L'endroit est donc bien choisi ; la carte arrive à son adresse.

En tournant le coin du boulevard et en remontant vers Notre-Dame de Lorette, dont le campanile se détache sur l'escarpement de Montmartre, à la première montre qui se rencontrera vous pourrez admirer, soit *la Femme couchée*, de M. Ingres, endormie sous ses courtines rouges, soit l'*Orphée*, de M. Delacroix, au milieu d'une ménagerie dentue et griffue qu'apprivoisent ses accords—*Doctus lenire tigres*—deux rares morceaux de ces deux grands maîtres; *le Coucher du soleil* de Marilhat, étude d'une violence superbe et d'un effet sauvage, vision à la Salvator Rosa, entrevue dans les brumes incendiées du soir; *les Femmes de Constantine à leur toilette*, une des toiles les plus gracieuses et les plus achevées, de Théodore Chasseriau, une jolie *Penserosa*, de Camille Roqueplan, baignée du plus frais clair-obscur; une *Marine*, de M. Gudin, tout argentée des lueurs du matin, et comme pour prouver que les *painters of water's coulours* de Londres peuvent avoir des rivaux redoutables à Paris, la magnifique aquarelle de M. Tesson représentant, si nous ne nous trompons, les curieuses et pittoresques baraques du quai du Rhône à Genève, avec une force et une chaleur de ton, un relief et un ragoût de touche que ne désavouerait pas Decamps.

Un peu plus loin, si vous faites une seconde station, vous verrez un joli tableautin de Baron : *Deux Jeunes Femmes dans un bois*, revêtues de ces costumes de fantaisie

dont le peintre soit si bien chiffonner et faire miroiter les plis. L'une a dans le coin de sa jupe relevée toute une moisson de fleurs agrestes, qui débordent et se répandent; l'autre, plus sérieuse, tient un de ces livres d'amour et de poésie qu'il est si doux de lire sous le dais vert des feuilles.

Il y a aussi de M. Chavet une *Cidalise*, en habit de taffetas, ouvrant une porte à laquelle on a eu le tort de laisser la clef. A la mine de la curieuse, on devine qu'il s'agit de surprendre une infidelité ou un secret. M. Chaplin fait chercher dans une chiffonnière quelque bout de dentelle ou de ruban à une jeune fille, fouettée de ces teintes fraîches dont il a l'habitude. A une autre, plus humble, Cendrillon d'un foyer modeste, il fait souffler un feu qui ne s'allume guère.— *Deux Châtelaines* de M. Alfred de Dreux, sur des chevaux pur sang, à la robe frissonnante de lumières satinées, foulent les gazons d'une campagne, que piquent souvent comme des pavots les habits rouges des *Fox-hunters.*

Ces trois artistes n'ont donné là que la menue monnaie de leur talent; mais elle porte leur effigie incontestable, et cela suffit pour lui donner cours.

M. Edouard Frère, lui, s'est mis tout entier, avec son sentiment intime et tendre de la vie familière, dans le tableau exposé parmi ceux que nous venons de décrire. Une sœur, déjà grandelette, montre à sa petite sœur des vues d'optique à travers une lentille qui les développe. La complaisance de l'une, l'admiration de l'autre, sont très-bien rendues. Il y a dans cette peinture, d'une harmonie douce, quelque chose de la sincérité et de la candeur de Chardin. Le paysage est représenté par une *Mare* de M. Lambinet, humide, verte, aérée, sentant bien les champs.

Mentionnons, parmi les aquarelles, un *Pierrot*, de Gavarni, s'affaissant sous la mélancolie des matins de bal, et travaillé par cette angoisse qui suit les soupers trop arrosés, angoisse que les étudiants d'Allemagne appellent, dans leur argot métaphorique, « la misère des chats ; » un *Silène*, de M. Voillemot, vermeil à plaisir, et lestement lavé avec la pointe d'un pinceau trempé dans une goutte de vin; une *Marine* et des *Moulins à vent*, de M. Hoguet. Ah çà! maître Hoguet, vous faites très-bien les moulins à vent, mais vous en abusez un peu. Tous les vents de la rose ne suffiraient pas à faire tourner leurs ailes, et ils moudraient à eux seuls le grain de sept années d'abondance. De grâce, cherchez autre chose!

Ne manquez pas, avant de passer de l'autre côté de la rue, de regarder un *Forgeron* qui se repose sur une caisse, un marteau à ses pieds, vigoureux charbonnage de M. Bonvin, qui, tout en restant vrai, a su donner une certaine majesté à son cyclope plébéien.

Sur l'autre trottoir, à la vitrine opposée, un grand panneau décoratif de M. de Beaumont, dessiné sans doute à quelque château ou à quelque villa, attire d'abord l'œil par ses dimensions, qui ne sont pas ordinaires au musée de la rue Laffitte, où l'art se fait petit pour entrer dans les étroites alvéoles, que l'architecture moderne mesure si strictement aux possibilités de la vie humaine sous le nom fastueux d'appartements, et dont on pourrait tapisser toutes les pièces avec un tableau d'histoire coupé en morceaux.

Le sujet du panneau est un concert dans un parc, thème gracieux qui prête à la peinture. Les chanteuses, debout, lisent leur partie sur des cahiers de musique; un jeune virtuose les accompagne avec sa flûte. Les concertants portent le costume fantasque des Décamerons et des fêtes galantes, et ils se dessinent sur ce fond de verdure léger et bleuâtre qu'affectionne Watteau. La couleur a de la gaieté et ce ton clair et mat de la fresque ou de la tapisserie qui convient à la peinture décorative. Sachons gré à M. de Beaumont d'avoir tenté cet effort. Son talent s'est élargi avec son cadre, ce qui nous fait bien augurer de lui, car le contraire arrive souvent.

Dans le *Gué*, M. Palizzi a donné plus de place à la figure humaine qu'il ne le fait habituellement, lui, le peintre ordinaire des chèvres, qui se permet tout au plus quelques infidélités avec les ânes. La couleur générale est harmonieuse et chaude, mais peut-être la paysanne que le conducteur de bestiaux enlève dans ses bras pour qu'elle ne se mouille pas les pieds a-t-elle un museau qui fait penser que l'artiste n'est pas accoutumé de parler à des visages, comme dirait Molière. Son nez, rendu camus par le raccourci, a de vagues apparences caprines.

M. Devedeux a deux tableaux à cette montre: un *Djellab*, ou marchand d'esclaves, et des *Danseuses moresques*, L'Orient de M. Devedeux est un Orient de fantaisie qui lui sert de prétexte à faire des bouquets de palette, des échantillons de nuances fraîches et brillantes. Il mêle avec esprit les gazes lamées, les velours écrasés et miroités, les satins à cassures nettes, les broderies rugueuses, les fleurs épanouies, les colliers de perles bleuâtres à reflets blonds, les longs yeux noircis de k'hol, les bouches rouges comme des grenades, les teints d'or ou de bronze, mais tout cela sans plan bien déterminé, sans composition bien saisissable; aussi sa peinture a-t-elle cet éclat soyeux et brouillé que présente l'envers d'une riche tapisserie. Mais M. Devedeux a un vrai tempérament de coloriste, et c'est une qualité qui devient de plus en plus rare.

Le *Khan aux environs de Beyrouth*, de M. Théodore Frère, corrige par son âpre et lumineuse vérité les mirages de M. Devedeux. Voilà bien l'Orient tel qu'il est avec son soleil blanc, ses ombres bleues, ses terrains crevassés de chaleur, ses chameaux allongeant le col sur le sable, ses constructions pittoresquement delabrées. Heureux homme que M. Théodore Frère! Pendant que le Parisien s'arrête dans la brume pour considérer cette toile au ciel étincelant, à la terre incandescente, qu'il a peine, tout en l'admirant, à trouver vraisemblable, lui voit la montagne du Mokattam se dresser derrière les minarets du Caire, il fume sa pipe aux jardins de Schoubra, et bientôt sa cange, remontant le Nil, l'emportera vers la Haute-Egypte.

Avec cette touche méplate qui le fait reconnaître tout de suite, M. Pezout a poché un petit cabaret Louis XV. — M. Isabey est représenté par une *Marine* peu importante et une *Vue intérieure d'une église Néerlandaise*, probablement l'église de Delft, où l'on retrouve ses qualités caractéristiques, l'esprit et la couleur. Les gros piliers blancs où sont suspendus en *ex-voto* de petits navires, montent jusqu'à la voûte, s'épanouissant en nervures, et à leur

base fourmille et scintille une de ces foules bariolées qu'il esquisse d'un pinceau si alerte.

Les *Ouvrières*, de M. Plassan, sont faites avec ce soin et cette finesse de miniaturiste à l'huile qui font rechercher les petits panneaux signés de ce nom.

En continuant votre route, vous trouverez de ce côté de la rue deux montres encore où souvent s'exposent de bonnes choses.

Un paysage de M. Achard, des coqs et des canards de M. Labeville, des paons de M. Chérelle, et *Une Femme au bord de la mer* de M. Leveau, d'une bonne couleur et d'un sentiment dramatique, arrêtent les passants qui, quelques pas plus loin, font encore une station devant les *Petits Pêcheurs* de Diaz, le *Village au bord d'une mare* de Daubigny, une toile grande comme les deux mains, mais pleine de fraîcheur et de vérité, les *Lapins* de M. Lambert, le roi du clapier comme M. Couturier est le roi du poulailler, le *Canal hollandais* de M. Herst, les *Chevaux à l'écurie* de M. Luminais, les *Jeunes Chats* de mademoiselle Aita de la Pennela jouant avec les pelotons de laine d'une corbeille renversée, si soyeux, si souples et si réellement félins, la *Vue de Normandie* de M. Flers, et une copie très-juste de ton et d'effet de M. Hofer, d'après l'*Orgie romaine* de Couture. Derrière cette montre, nous nous souvenons d'avoir vu la charmante *Vénus à la Coquille* d'Amaury, si purement et si chastement grecque.

En repassant de l'autre côté de la rue, à une montre qui n'étale pas toutes les richesses du petit musée intérieur, M. Jongkind fait briller une pleine lune sur l'eau dormante d'un canal de Hollande, entre les déchiquetures des arbres et les mâts des barques amarrées à la rive. Cet effet de nuit est rendu avec beaucoup de vérité. La *Vue de Terracine* de M. Gustave Boulanger aurait figuré avantageusement au Salon entre ses *Éclaireurs arabes* et son *Palestrina*; c'est une des meilleures choses de l'artiste: des terrains sévères, des restes de murs antiques que dépassent quelques palmiers ouvrant leurs aigrettes dans les rougeurs du crépuscule, tandis que les premiers plans sont baignés d'une ombre grise ou froide où cheminent quelques buffles descendant à la rivière, voilà tout ce tableau, d'une solennité tranquille et grandiose. Quand les dessinateurs et le peintre d'histoire appliquent leur science au paysage, ils obtiennent des effets surprenants. Les paysagistes de profession, trop occupés des détails, ne savent pas dégager les lignes qui existent dans un site comme dans un visage humain.

Nous retrouvons là M. Baron avec un nid d'amoureux sous des branches que criblent les rayons du soleil couchant. M. Chaplin étale sur un divan la nonchalance d'une jeune femme en jupe rose, en corsage blanc, qui caresse les oreilles soyeuses d'un king-charles. Quelques-unes de ces touches brutales dont M. Chaplin sabre après coup son travail, très-léger et très-fin, déparent, à notre gré, cette jolie toile; mais ces touches sont comme la signature et le parafe de l'artiste.

Citons encore un *Chien coiffé* de M. Stevens, une charmante petite copie microscopique de M. Hofer, d'après un des groupes de la chapelle de la Vierge, peinte à Saint-Eustache par son maître Couture; les *Trois Commères de La Fontaine* de M. Delestre, le *Moine improvisant sur l'orgue* de M. Lorentz, et des émaux très-fins et très-délicats de M. Marc Baud, d'après différents maîtres dont il reproduit fidèlement le style et la couleur.

Voici ce que la rue Laffitte offre maintenant dans son exposition à la curiosité des passants. Demain, d'autres tableaux viendront remplacer ceux que nous avons décrits, sans que l'aspect général change cependant beaucoup. Le public, un peu routinier de sa nature, demande à chaque artiste presque toujours la même chose : à celui-ci les chiens, à celui-là les vaches, à cet autre les nymphes, à un quatrième les petites marquises Pompadour, à un cinquième les barques sur la plage ou les moulins à vent, et ainsi de suite. Un tableau presque semblable remplace le tableau acheté.

En somme, la rue Laffitte nuit-elle à l'art ou lui sert-elle? La question a deux faces comme toute question humaine. On peut, comme Ésope, démontrer que la langue est la pire de toutes les choses et ensuite prouver victorieusement que c'est la meilleure. On doit d'abord le constater, — cette exposition en permanence a fait naître un art spécial, une école particulière que nous appellerons, faute d'un nom meilleur, l'école de la rue Laffitte, c'est-à-dire une espèce de peinture tout en vue de la vente, quoique, nous le reconnaissons, il paraisse souvent à ces vitrines des tableaux vraiment sérieux. Dans ces toiles, on recherche l'agrément, le goût et la mode du jour; on y maintient une gamme claire de couleur, car les bourgeois, on le sait, n'aiment pas les ombres. Le peintre en vogue de la saison est reproduit avec une habileté rare. Ses ficelles sont démêlées tout de suite, et chacun en joue. Tantôt ce sont les peintures empâtées qui se vendent, et alors toute la bande truelle à l'envi; tantôt le goût se tourne à la délicatesse et au fini, vous ne voyez plus que petits panneaux gracieux, que cadres lilliputiens dont on ferait des dessus de tabatières. Un moment on aime les toiles à peine frottées sur lesquelles flotte un nuage rose et gris; aussitôt les couleurs s'évanouissent sur toute la ligne, et les larges bordures dorées n'enferment plus que du brouillard. Souvent, même, les chefs de file se répètent avec une complaisance que le public favorise trop. Ils tirent la même idée à un nombre infini d'épreuves. Voilà le mauvais côté, mais voici le bon. Peu à peu, le public, en s'arrêtant devant ces étalages de peinture, d'autant plus volontiers que, comme on dit, la vue n'en coûte rien, se familiarise avec les procédés de l'art, apprend à connaître le nom des artistes, ne s'effarouche plus de la vivacité d'une esquisse, ne se cabre plus à un empâtement ou à une touche heurtée ; l'idée lui prend quelquefois d'acheter le tableau ou l'aquarelle, qu'il regarde chaque soir en rentrant chez lui et qui sont devenus des habitudes de ses yeux. Si ce n'est un tableau, c'est un bout de dessin, un croquis auxquels une ample marge, un filet bien tracé donnent toute leur valeur, et sur la muraille d'un intérieur jusque-là vulgaire, l'art a posé son cachet.

Les artistes trouvent là les mêmes ressources que les poëtes dans le feuilleton du petit journal, le louis quoti-

dien, bien péniblement gagné du reste, qui fait attendre le grand travail, l'importante commande qui quelquefois ne vient jamais. Sans doute, quelques talents de faible complexion s'y perdent, mais sans cela eussent-ils été plus capables de faire de l'art grand, sérieux et sublime? Quant aux réputations acceptées, aux maîtres souverains, la rue Laffitte sait toujours, à force d'art, leur arracher quelque toile; il n'est pas de nom illustre qui n'ait figuré dans le catalogue de son exposition.

Cette espèce de foire aux tableaux fait naître et facilite le goût des cabinets et des collections. Tout le monde ne peut pas avoir des Raphaël, des Titien, des Giorgione, des Van-Dyck, des Vélasques, des Rembrandt, des Ostade, des Hobbema, des Gonzales Coques, des Watteau, ni même des Greuze. Ne vaut-il pas mieux, au lieu de vieilles croûtes douteuses, plâtrées de repeints, poissées de triples vernis, enfumées à plaisir, qui ne sont pas même des copies, acheter à des prix possibles, quoique souvent très-élevés encore, des ouvrages certains de peintres vivants, dont personne ne conteste l'authenticité et qui sont signés par le nom et la touche de leurs auteurs?

THÉOPHILE GAUTIER.

QUATUOR
DE COMÉDIENNES

INVOCATION.

Si dans un entr'acte, égaré par les labyrinthes de la Comédie-Française, vous demandez votre chemin à quelque petite-fille de Molière, elle vous conduira d'un air malicieusement ingénu tout droit au foyer des acteurs, ce fameux foyer dont on ne franchit guère le seuil sans terreur, car ce n'est pas le parterre seulement qui a le privilége des sifflets : les comédiens se donnent la comédie dans leur foyer aux dépens de ceux qui s'y aventurent.

Ce foyer est tout un musée; on y retrouve les comédiennes des trois siècles, depuis mademoiselle de Champmeslé jusqu'à mademoiselle Brohan. Celles qui vivent de la vie réelle sont-elles plus vivantes que celles qui vivent par la peinture et par la tradition? Où commence et où finit le rêve? En entrant, on salue du même coup de chapeau mademoiselle Rachel et mademoiselle Clairon. Mademoiselle Clairon est tout aussi éloquente dans son sourire que mademoiselle Rachel dans sa moqueuse périphrase.

Un soir, quand tout le monde fut parti, et avant que le moucheur de chandelles, aujourd'hui le lampiste, demain le gazier, ne fût venu faire le chaos sur toutes les lumières, je priai les princesses de l'ancienne Comédie de descendre un instant de leur cadre et de venir me conter ce qui a été la joie et le tourment de leur vie. Et toutes sont venues, même les déesses des forêts de l'Opéra; et toutes m'ont conté leur histoire. Gaussin m'a parlé d'Helvétius et m'a présenté à mademoiselle de Camargo, qui a dansé sur ses larmes avec la bouche en cœur. Mademoiselle de Camargo m'a dit : « Écoutez mademoiselle Clairon, qui est un philosophe! » Je n'aime pas les philosophes à paniers, surtout mademoiselle Clairon, qui ne contait pas, qui dissertait. Elle voulut me prouver que tous les grands comédiens doivent avoir pris leurs degrés en Sorbonne. Je me moquai de ses paradoxes avec mademoiselle Dumesnil, qui ne consultait, pour bien jouer, que l'oracle d'une bouteille de vin. Mademoiselle Lange, en costume de chasseresse, s'est mêlée au débat : s'il faut l'en croire, ce sont les beaux yeux qui jouent la comédie. Mademoiselle Dangeville affirme qu'il n'y a que celles qui n'ont pas de talent qui jouent des yeux. Ce n'est pas l'opinion de mademoiselle Mars, qui avait la coquetterie de l'amour et la coquetterie de la scène. Mademoiselle Lecouvreur dit que les cendres de la comédie sont dans l'urne qu'elle tient contre son cœur. Mademoiselle Favart, la chercheuse d'esprit, dit à mademoiselle Lecouvreur qu'elle aurait mieux fait d'inhumer le maréchal de Saxe dans son urne que d'y ensevelir la comédie. Mademoiselle de Champmeslé leur chante à toutes, d'une voix un peu solennelle, qui sent son grand siècle, que la comédienne la plus savante est celle qui ne sait que son art. « C'est celle qui ne sait que son cœur! » ajoute mademoiselle Desmares.

Et ainsi, de propos en propos, me voici voyageant à travers ces trois siècles, jusqu'au moment où la comédie contemporaine m'apparaît sur la toile savante de Geffroy. Car ils sont tous là et elles sont toutes là, les gais et les folles, les graves et les affligées, Jean qui rit et Jeanne qui pleure, M. Provost et mademoiselle Brohan, M. Régnier et mademoiselle Anaïs, M. Beauvallet et mademoiselle Rachel, M. Monrose et mademoiselle Plessy. C'est mademoiselle Mars qui fait les honneurs de la soirée de Célimène; mais tout le monde y est chez soi, même ce bon Dailly, qui ne savait jamais ses rôles, mais qui n'avait pas besoin de parler pour faire rire.

Ah! si je pouvais me dispenser d'écrire pour faire un livre!

Muse, fille de Scarron et d'Hoffmann, toi qui as appris dans les coulisses toutes les coquineries du cœur des Andromaques et des Célimènes, chante ici, de ta voix d'argent, la chanson de la beauté, de l'esprit et de l'amour, pour le temps où il n'y aura plus ni amour, ni esprit, ni beauté!

I

MADEMOISELLE DUCLOS.

Mademoiselle Duclos débuta le 27 octobre 1693, dans une tragédie oubliée. Le lendemain, après avoir joué le rôle d'Ariane, elle fut reçue par acclamation dans la troupe célèbre où régnait encore mademoiselle de Champmeslé.

Mademoiselle Duclos avait d'abord chanté à l'Opéra; aussi ne perdit-elle jamais l'habitude de chanter. On peut dire qu'elle chanta pendant quarante ans la tragédie à la Comédie-Française. Elle avait succédé à la Champmeslé, qui chantait aussi; mais elle fut remplacée par mademoiselle Gaussin, qui ne chantait pas du tout — qui avait peut-être le tort de jouer la tragédie comme elle jouait l'amour dans sa chambre à coucher. — Elle avait la passion, elle avait les colères et les larmes; mais le théâtre tragique veut le style avant tout, et mademoiselle Duclos, toute déclamatoire qu'elle fût, avait plus que mademoiselle Gaussin le caractère olympien.

On a beaucoup raillé la déclamation héroïque de mademoiselle Duclos. N'est-ce pas un tort de la critique que de venir, après un siècle, proclamer hardiment que telle comédienne n'avait pas l'art de bien dire? L'art de bien dire, c'est d'effrayer l'esprit, c'est de toucher le cœur, c'est d'arracher des larmes. Or, nul n'a mieux réussi que mademoiselle Duclos à inspirer la terreur et la pitié. Le régent, dont elle fut la maîtresse, le régent, qui était un bon juge en matière d'art, puisqu'il était artiste lui-même et qu'il connaissait son cœur pour avoir étudié le cœur des autres, ne pouvait voir cette tragédienne jouer *Ariane* ou *Inès* sans pleurer toutes ses larmes.

Les contemporains de mademoiselle Duclos l'ont jugée en vers et en prose. Voici des vers de Houdart de La Motte :

> Ah! que j'aime à te voir en amante abusée,
> Le visage noyé de pleurs,
> Hors l'inflexible cœur du parjure Thésée,
> Toucher, emporter tous les cœurs!
> Mais quel nouveau spectacle! Ah! c'est Phèdre elle-même
> Livrée aux plus ardents transports :
> Thésée est son époux, et c'est son fils qu'elle aime!
> Dieux! quel amour! mais quels remords!
> De tous nos mouvements es-tu donc la maîtresse?
> Tiens-tu notre cœur dans tes mains?
> Tu feins le désespoir, la haine, la tendresse,
> Et je sens tout ce que tu feins.

Il est vrai que Houdart de La Motte devait être fort reconnaissant envers celle qui avait fait croire que sa tragédie était en vers. On se rappelle le mot de Voltaire, à qui La Motte disait : *OEdipe*, quel beau sujet! il faudra que je mette votre tragédie en prose. — Faites cela, dit Voltaire, et je mettrai votre *Inès* en vers. »

Voici maintenant la prose de Lesage :

Ne conviendrez-vous pas que l'actrice qui a joué le rôle de Didon est admirable? N'a-t-elle pas représenté cette reine avec toute la noblesse et l'agrément convenables à l'idée que nous en avions? Et n'avez-vous pas admiré avec quel art elle attache un spectateur, et lui fait sentir les mouvements de toutes les passions qu'elle exprime? On peut dire qu'elle est consommée dans les raffinements de la déclamation. — Je demeure d'accord, dit Pompeya, qu'elle sait émouvoir et toucher, jamais comédienne n'eut plus d'entrailles, et c'est une belle représentation; mais ce n'est point une actrice sans défaut. Deux ou trois choses m'ont choqué dans son jeu. Veut-elle marquer de la surprise, elle roule les yeux d'une manière outrée, ce qui sied mal à une princesse. Ajoutez à cela qu'en grossissant le son de sa voix, qui est naturellement doux, elle en corrompt la douceur et forme un son assez désagréable. D'ailleurs, il m'a semblé, dans plus d'un endroit de la pièce, qu'on pouvait la soupçonner de ne pas trop bien entendre ce qu'elle disait. J'aime pourtant mieux croire qu'elle était distraite, que de l'accuser de manquer d'intelligence.

Je crois que mademoiselle Duclos était en effet plus distraite qu'intelligente; elle avait trop vécu à la cour du régent, — elle avait été trop régentée — pour rester bête, — si elle le fut jamais. Lesage l'avait vue un certain jour où elle était plus préoccupée de sa passion à elle que de la passion d'Ariane. D'ailleurs, on peut juger, par ses violentes sorties contre le parterre, qu'elle n'avait pas toujours le spectateur en grande religion. A la première représentation d'*Inès*, quand les enfants parurent sur la scène, toute la salle partit d'un grand éclat de rire. Mademoiselle Duclos, indignée, s'avança vers le parterre et lui jeta au nez cette apostrophe : « Ris donc, sot de parterre, à l'endroit le plus touchant de la tragédie! » Ce qu'il y eut d'étrange, c'est que le parterre, loin de se révolter ou de rire plus fort, applaudit la tragédienne et comprit soudainement tout le pathétique de la scène des enfants. Toute la salle fut bientôt en larmes, ce qui fit dire qu'on n'avait jamais vu en un seul moment tant rire et tant pleurer [1].

[1] Il y a une autre sortie de mademoiselle Duclos que je veux laisser conter par Lemazurier, de la Société philotechnique, une académie du beau langage, comme vous allez voir :

« *Ariane* était le triomphe de mademoiselle Duclos; le parterre demandait souvent cette tragédie.

« Un jour que Dancourt se préparait à en annoncer une autre, il fut prévenu par la majeure partie des spectateurs, qui lui crièrent : *Ariane*! Quoique cet acteur fût habitué à porter la parole au nom de sa société, il resta pendant quelques instants dans un embarras visible : mademoiselle Duclos était grosse; il ne savait si son état lui permettrait de jouer; il savait encore moins comment l'annoncer au public d'une manière décente. Jusque-là rien que de vraisemblable dans cette anecdote : mais on ajoute que lorsque le tumulte fut apaisé, il s'avança sur le bord du théâtre comme pour parler plus confidentiellement au public; qu'après quelques excuses d'usage, il assura qu'une maladie de mademoiselle Duclos ne permettait point qu'elle jouât, et que, par un geste significatif, il désigna le *siége* du mal; qu'à l'instant même, mademoiselle Duclos, qui l'observait, s'élança rapidement de la coulisse, appliqua un soufflet sur la joue de l'orateur, et se tournant avec feu du côté du parterre, lui dit : « Messieurs, à demain *Ariane*! » Ce récit n'est pas vraisemblable : Dancourt était homme d'esprit et de sens, et n'aurait certainement pas eu besoin d'employer dans une pareille occasion, pour se faire entendre du public, un geste emprunté du Paillasse de la Foire. Si cependant l'anecdote était aussi vraie qu'elle paraît fausse, et que Dancourt, déconcerté par une demande imprévue, eût réellement fait le geste en question, tout en convenant que mademoiselle Duclos avait raison d'en être choquée, on serait forcé d'avouer qu'elle ne manquait pas de hardiesse, et cela fournirait d'ailleurs matière à réflexion sur la différence de ce siècle et du nôtre. » Il ne manque à ce beau morceau que les réflexions du bonhomme Lemazurier.

Sans l'apostrophe de mademoiselle Duclos, la tragédie de La Motte était condamnée le premier jour comme elle l'est aujourd'hui; ce qui eût évité bien des larmes, car on sait que

Tout Paris pour Inès eut les yeux de don Pèdre.

Il y a peut-être de bonnes tragédies (je ne parle pas des chefs-d'œuvre); mais, quand elles réussissent, c'est qu'il y a de bons tragédiens. J'aime encore mieux *Inès* avec mademoiselle Duclos, que *Phèdre* avec une tragédienne sans talent.

Mademoiselle Duclos n'avait guère que cinquante-cinq ans, et elle n'avait guère compté que cinquante-cinq amants, quand elle salua l'aurore du plus beau jour de sa vie.

Ce jour-là elle se maria.

Elle était vieille, il est vrai, mais son mari n'avait que dix-sept ans. C'était le beau Duchemin, élève de Baron, qui venait de débuter par le rôle d'Achille dans *Iphigénie en Aulide*.

Ce bel hyménée donna le jour à toute une famille de procès: séparation de biens, séparation de corps. Mademoiselle Duclos fut battue, mademoiselle Duclos fut trahie. La comédie humaine était entrée chez la tragédienne avec ses coudées franches. Une fois séparés, les époux se retrouvèrent sur la scène, elle jouant Phèdre, lui jouant Hippolyte. Que de fois Hippolyte rudoya Phèdre dans la coulisse! Tout Paris s'amusait de ce mariage ridicule; ce n'était pas assez de les voir grimacer sur les planches de la Comédie-Française, on les mit en spectacle à la Comédie-Italienne et au théâtre de la foire: *la Réunion forcée* et *les Mariages assortis*.

Mademoiselle Duclos fut vengée. Duchemin, congédié par ordre de la cour, fut réduit à courir la province et revint mourir à Paris.

Pauvre Duclos! que n'étais-tu morte toi-même dans la folie de ta beauté et de ta jeunesse, quand Largillière te représentait dans toutes les pompes de ton art et du sien; belle par ta beauté et belle par son esprit; avec ta ceinture de perles, ta gorge au vent, tes bras voluptueux, tes yeux inspirés et ta bouche amoureuse! Quelle table somptueusement servie pour l'amour! aussi l'amour est là qui voltige dans ton atmosphère, tenant d'une main ta couronne d'étoiles, d'étoiles qui filent! de l'autre un masque tragique, un sceptre enflammé, et les lauriers qui poussent si verts pour toi! Tu joues Ariane; le navire fuit au loin; ce n'est pas ton amant qui fuit, c'est ta jeunesse. Il fallait t'embarquer avec ta jeunesse et ne pas revenir.

II

MADEMOISELLE DE SEYNE.

Il y a à la Comédie-Française un joli portrait de mademoiselle de Seyne, qui ne ressemble pas du tout à mademoiselle de Seyne. Il est signé par un peintre moderne qui n'a vu cette charmante comédienne que dans la gravure de Lépicié, d'après le portrait d'Aved. Lépicié a fait une belle gravure un peu fière, qui ne rend pas le flou et le chiffonné de la peinture. Aved lui-même, tout en la métamorphosant en Didon, n'avait pas réussi à exprimer tout le charme pénétrant de cette belle fille, à la fois simple comme la nature et compliquée comme la femme. Il est donc tout naturel que le peintre moderne ait passé à côté de la vérité en toute bonne foi.

Lépicié, qui savait rimer un quatrain, avait gravé celui-ci sous le portrait de mademoiselle de Seyne:

L'art ne vous prête point sa frivole imposture;
De Seyne, vos attraits, vos talents enchanteurs
N'ont jamais emprunté qu'à la seule nature
Le don de plaire aux yeux et d'attendrir les cœurs.

J'ai dans mon escalier un portrait plus vrai de mademoiselle de Seyne. C'est un portrait de Nattier, qui l'a représentée dans le costume du temps: robe à ramages, gorge au vent, cheveux poudrés, avec un léger bouquet sur le front. *La seule nature* a barbouillé de rouge les lèvres et les joues, après avoir répandu sur le nez et sur les tempes un nuage de poudre à la maréchale. Mademoiselle de Seyne ne montre que discrètement sa gorge, et pour cause; elle cache ses mains sous une draperie inexplicable. Son œil noir est à la fenêtre, mais ses jalousies sont baissées. Elle s'appuie, avec une grâce charmante, sur une urne, la Seine. *De Seyne, de la scène, à la Seine*, comme on disait alors. Nattier n'a pas manqué d'allégorie, lui qui n'a jamais fait un portrait sans avoir dans sa poche les *Métamorphoses* d'Ovide.

Mademoiselle de Seyne eut l'honneur de débuter devant Louis XV au palais de Fontainebleau. Elle joua *Hermione* avec une colère maladive qui impressionna le jeune roi. Elle fut reçue, quelques jours après, le 16 novembre 1724, à la Comédie-Française, et y débuta, le 5 janvier suivant, dans le même rôle, « toute nue et toute vêtue d'or. » Le roi lui avait fait présent d'un costume de 8,000 livres. Dès ce jour, elle fut célèbre; tous les gens de la cour lui débitèrent des galanteries, tous les gens de lettres lui débitèrent des louanges. La marquise de Prie, qui se croyait un peu la reine, puisqu'elle gouvernait la France par le bon plaisir du duc de Bourbon, voulut aussi donner un costume à la débutante, un costume tout parfilé d'or, l'or des frères Pâris. C'était le costume d'Agathe dans les *Folies amoureuses*. Les Folies amoureuses! tout le monde jouait alors les Folies amoureuses.

Voltaire, qui déjà voulait que tout ce qui devenait célèbre portât la queue de la robe de sa renommée, eut l'art de décider mademoiselle Lecouvreur à laisser jouer à côté d'elle mademoiselle de Seyne. On reprit *Mariamne*, où mademoiselle de Seyne joua le rôle de Salomé. Durant quelques jours, il y eut le coin de Salomé comme le coin de Mariamne. Les nouvelles reines au théâtre ont toujours le public pour elles, car le public aime par-dessus tout à bâtir ce château de cartes qui s'appelle la gloire des comédiennes.

Ce qui manqua le plus alors à mademoiselle de Seyne, ce fut un rôle nouveau, car elle n'avait pas le génie qui fait revivre les chefs-d'œuvre anciens. Elle semblait née pour le drame plutôt que pour la tragédie ; elle n'avait pas le sentiment des attitudes sculpturales qui donnent le caractère aux héroïnes antiques ; elle était mobile et brisée ; elle puisait toute sa force dans ses larmes ; elle ne savait pas porter le fier manteau des femmes de Corneille. Malheureusement, elle ne trouva de poëtes, pour lui faire des rôles à sa taille, que La Motte, l'abbé Pellegrin, Richer et Lefranc de Pompignan. Elle joua *Didon* avec beaucoup de sentiment ; elle joua même *Electre* avec une énergie qui contrastait avec sa silhouette de roseau courbée par l'orage ; car elle avait traversé les passions amoureuses avant d'échouer dans les récifs du mariage (Quinault-Dufresne avait daigné déposer sa couronne à ses pieds). Elle s'était embarquée plus d'une fois, toutes voiles tendues, sans s'inquiéter du soulèvement des vagues. Fille de Vénus, elle n'avait pas craint le baptême de Vénus.

Mademoiselle de Seyne, qui fut toujours mademoiselle de Seyne, même après son mariage, fut arrachée du théâtre par les médecins, toute jeune encore, mais déjà prédestinée au tombeau. On oublie si vite à Paris, qu'on la croyait morte depuis longtemps quand débuta mademoiselle Clairon. Tout le monde remarqua cette pâle figure que la curiosité avait rappelée à la Comédie ; on ne reconnaissait pas mademoiselle de Seyne : mais pourtant une autre femme avait-elle ce front intelligent, ce sourire de fée et ces yeux d'enfer tempérés par une larme de paradis? La *revenante* applaudit beaucoup ; le jeu tout nouveau de mademoiselle Clairon lui rappela qu'elle-même aussi elle avait tentée de ne pas jouer selon la tradition.

Mais je laisse dire mademoiselle Clairon.

Mademoiselle de Seyne suivait exactement mes débuts, et les applaudissements qu'elle me donna, surtout dans le rôle d'Electre, qu'on assurait avoir été son triomphe, achevèrent de me tourner la tête. Je remuai ciel et terre pour la connaître et pour obtenir qu'elle voulût bien me dire des vers : un ami commun me procura l'un et l'autre. Lorsqu'elle entra dans la chambre où j'étais, je ne vis qu'une femme déjà sur le retour, n'annonçant rien de l'imposant que je craignais de trouver, mal coiffée, mesquinement mise, sans autre maintien que celui de l'insouciance. Le son de sa voix et les petits riens qu'elle prononça m'auraient permis de croire, en ne la regardant pas, que je n'entendais qu'un enfant volontaire et dédaigneux. Je triomphais. Ses refus de dire des vers devant moi me parurent autant les aveux de son insuffisance que de ma supériorité. Enfin elle consentit à répéter la scène d'*Électre*, au troisième acte, et j'arrangeais dans ma tête le petit compliment bien tourné et bien faux que je ne pouvais me dispenser de lui faire..... Mais l'air de dignité qu'elle prit en se levant, en arrangeant des chaises pour se faire un théâtre et des coulisses, le changement que je vis dans tout son être à mesure que le moment de parler approchait, changèrent aussi toutes mes idées. Ma vanité se tut ; je sentis que quelques larmes me roulaient déjà dans les yeux ; et lorsqu'elle parla, les accents de son désespoir, la douleur profonde de son visage, l'abandon noble et vrai de tout son être, vinrent se réunir dans mon âme pour la pénétrer, l'éclairer et m'entraîner à ses pieds, pour me punir de mon impertinente présomption, et m'en corriger à jamais.

Transformer ainsi une chambre à coucher en palais du roi d'Argos, se métamorphoser avec tous les attifets rococo en fille d'Agamemnon, trouver tout à coup l'émotion et la douleur, pleurer de vraies larmes et arracher de vraies larmes à cette altière débutante qui n'avait cru jusque-là qu'à elle-même, c'était le triomphe du génie.

Quinault-Dufresne avait épousé mademoiselle de Seyne, parce qu'elle était jolie, et surtout parce que le roi et la marquise de Prie l'avaient tout habillée d'or : non pas que ce fameux comédien voulût trafiquer des cadeaux de la cour, mais parce que son orgueil y trouvait son compte. Il avait souvent dit : « Je n'épouserai qu'une princesse. » Mademoiselle de Seyne n'était-elle pas une princesse trois heures par jour? Pour lui, il avait si bien pris l'habitude d'être toujours empereur ou roi, qu'il ne descendait jamais de son piédestal. Un jour qu'il était en scène et qu'il semblait ne déclamer que pour lui-même, on lui cria : « Plus haut! » Il regarda dédaigneusement ceux qui criaient ainsi, et leur dit d'un ton impératif : « Plus bas! » Il ne voulait pas parler à ses domestiques, tant il se croyait pétri d'une pâte sublime. Quand il arrivait au théâtre en fiacre ou en chaise, il laissait tomber ces mots du haut de sa grandeur : « Allons, qu'on paye ce malheureux! » Il créa le rôle du Glorieux, qui était son rôle de tous les jours, ce qui ne l'avait pas empêché de laisser longtemps sur le ciel de son lit la comédie de Destouche avant de la vouloir étudier. Il méprisait beaucoup ses camarades du théâtre. « Champagne, disait-il souvent à son domestique, allez dire à ces gens-là que je ne jouerai pas aujourd'hui. » Quand il entrait au café Procope, on eût dit Agamemnon lui-même. Il parlait tout naturellement de sa beauté et de son génie ; aussi sa femme l'appelait-elle par dérision le fils des dieux. Un jour, au foyer, il s'écria mélancoliquement en se croisant les bras : « On me croit heureux, c'est une erreur populaire ; je préférerais à mon état celui d'un gentilhomme qui mange tranquillement douze mille livres de rente dans son vieux château. Oui, en vérité, j'aimerais mieux être à sa place que d'être ce que je suis, moi, Quinault-Dufresne! »

Quand le mari et la femme se furent retirés du théâtre, ils souffrirent beaucoup tous les deux de ne plus porter le sceptre ni la couronne. Ils avaient cru sérieusement à leur royauté défunte ; ils ne régnaient plus que sur une famille de chiens, de chats et d'oiseaux. De jour en jour on les délaissa, soit à Paris, près des Tuileries, soit à Saint-Germain, près du château ; car ils s'étaient toujours logés au voisinage des grandeurs. Lekain et mademoiselle Clairon avaient jeté beaucoup de terre sur leur tombe.

« Et pourtant, disait mademoiselle de Seyne, j'ai vu à mes pieds toute la cour quand la cour était jeune. M. de Maurepas, aujourd'hui premier ministre, dénouait les rubans de mes souliers ; et M. de Richelieu, aujourd'hui maréchal de France, celui-là qui dénouait tant de ceintures dorées, eût abandonné ses duchesses pour dénouer ma ceinture.—Et moi, disait Quinault-Dufresne, moi qui ai conquis le monde sous la figure de César et d'Alexandre, il n'y a plus que mon perroquet qui sache mon nom ! »

ARSÈNE HOUSSAYE.

(La fin au prochain numéro.)

ACHILLE DÉVÉRIA.

NÉCROLOGIE.

C'est une pieuse et douce mission, pour un homme qui a eu de bons et agréables rapports avec un artiste de talent, de raconter au public la vie laborieuse de celui dont il regrette la mort.

M. Achille Dévéria, conservateur des estampes à la Bibliothèque impériale, vient de mourir à l'âge de 57 ans. Toute sa vie a été divisée entre le travail et le dévouement. Une nombreuse famille, dont il était le plus sage conseiller et le meilleur père, a toujours été pour lui la plus chère consolation, dans ses jours de fatigue et de chagrin. Quelques rares amis, choisis parmi les gens intègres, se réunissaient tous les soirs chez lui, heureux de voir ce père de famille, entouré de ses enfants qu'il adorait, et regardant ses estampes qu'il étudiait sans cesse. Sa conversation d'ailleurs était toujours instructive, et l'on sortait de chez lui avec un détail historique nouveau ou une importante découverte pour l'histoire de l'art.

Jacques-Jean-Marie Achille Dévéria naquit à Paris, le 6 février 1800; son enfance se passa tantôt à Versailles, où son père habitait comme garde des Archives de la marine, tantôt à Paris, chez sa grand'mère. Un goût ardent pour le dessin se déclara chez lui dès l'enfance, et son père le plaça chez le peintre Lafitte, dessinateur instruit et bien capable d'enseigner à un artiste ce qui peut lui être enseigné, un dessin correct et une certaine facilité d'agencement. L'élève d'ailleurs était très-intelligent, et il ne tarda pas à surpasser son maître. Après avoir dessiné quelques titres de livres, quelques vignettes isolées, pleines d'esprit et de verve, M. Dévéria fut employé par Ladvocat, éditeur fort en vogue à cette époque, qui lui commanda un assez grand nombre de vignettes pour une édition de Rabelais. Ce premier travail fit connaître son talent et fut bientôt suivi d'un grand nombre d'autres commandes : les œuvres de Racine, de Molière, de J.-J. Rousseau et de Voltaire ont été illustrées par M. Dévéria, auquel un esprit fin et subtil, une grande connaissance de la vie avaient donné le tact nécessaire pour entrer complétement dans l'idée de l'auteur qu'il voulait interpréter.

Mais là où M. Dévéria peut être le mieux apprécié, c'est dans ses propres lithographies ; là son génie est absolument libre ; il n'a même plus un auteur qui le guide ; il peut se laisser aller à son imagination, et c'est alors aussi qu'il fait les plus jolies planches. Pour n'en citer que quelques-unes, disons de suite que le *Petit Jaloux*, l'*Intérieur du Harem* et la *Promenade sur le lac de Genève* sont pleines de verve et de grâce. M. Dévéria publia, vers 1830, une série de costumes de théâtre, dessinés avec exactitude et fidélité, et plus d'une fois il mit à contribution la figure d'un ami pour l'habiller à sa guise. C'est ainsi que l'on reconnaît son frère Eugène, travesti en bourgeois du temps de Louis XIII, Alfred de Musset en seigneur allemand, madame Ménessié-Nodier en Bressane, enfin madame Dorval dans le costume espagnol du XVI. siècle.

Presque tous les gens de lettres et les artistes contemporains ont été liés avec M. Dévéria ; quelques-uns même, Victor Hugo, Lamartine, Alex. Dumas, Alfr. de Vigny, Camille Roqueplan, Géricault, Charlet entre autres, ont eu leurs portraits faits par lui, et chacun cherchait à être admis dans les soirées de la rue Notre-Dame-des-Champs, où M. Dévéria faisait le plus aimable et le plus gracieux accueil à tout nouveau-venu.

Plusieurs cartons de vitraux ont encore été dessinés par M. Achille Dévéria : on en voit à Dreux, à Boulogne-sur-Mer, à Auray et aussi à Versailles. Ces derniers, qui représentent l'*Assomption* et l'*Annonciation*, ornent la chapelle de la Vierge de l'église Saint-Louis ; exécutés, en 1848, à la manufacture de Sèvres, sous les yeux de l'auteur, ils dénotent un talent rare et une science remarquable.

L'invention de la photographie ne devait pas trouver M. Achille Dévéria indifférent. Depuis que ce genre de reproduction avait été découvert, c'était un objet d'études continuelles pour lui ; il publia même, avec la collaboration de M. L. Rousseau, une collection de *photographies géologiques, ou représentations des animaux rares des collections du Muséum d'Histoire naturelle* : il cherchait par là à mettre à la portée de tout le monde des *spécimens* rares, et qui permettaient à l'anatomiste d'étudier chez lui et à ses heures des objets qu'il aurait eu beaucoup de peine à se procurer ailleurs.

Depuis 1822 jusqu'en 1850, M. Achille Dévéria ne manqua pas d'envoyer chaque année des dessins au Salon de peinture. Il obtint, en 1836 et en 1837, deux médailles d'or de seconde classe, et son talent reçut ainsi une sanction officielle. S'il cessa de si bonne heure ses envois périodiques, c'est que sa verve s'éteignait. Après avoir autant produit que M. Dévéria, il arrive un instant dans la vie où la fatigue est si grande qu'il faut absolument se reposer. M. Dévéria espéra que le changement de travaux produirait le même effet : il quitta le crayon pour entrer dans une carrière administrative ; mais là encore de nouvelles fatigues l'attendaient, et bientôt la mort est venue le surprendre au milieu de ses travaux.

En 1848, M. Achille Dévéria fut nommé conservateur adjoint des estampes à la Bibliothèque impériale ; ses débuts furent pénibles ; il eut longtemps à lutter avec son supérieur, froissé de cette nomination inattendue. A cette époque encore son noble caractère ne se démentit pas un instant : il ne sortit pas de ses attributions, et sa noble conduite sut lui attirer l'estime de tous ses collègues. A la mort de M. Duchesne aîné (4 mars 1855), M. Dévéria obtint la place de conservateur. Devenu ainsi complétement libre et maître de toutes ses actions, M. Dévéria n'usa de son autorité que pour rendre service à ses subordonnés et pour faciliter, par tous les moyens imaginables, les travaux du public. Il encourageait les artistes, donnait des conseils à ceux qui lui en demandaient, et ne négligeait pas de retoucher quelque peu les dessins qui lui étaient soumis. Pour n'en citer qu'un exemple, lorsque M. Bernard entreprit, l'année dernière, son travail sur Geoffroy Tory, il n'est pas de démarches que M. Dévéria ne fit et de moyens qu'il n'employa pour lui faciliter ses recherches ; il prit à tâche de rendre le travail de M. Bernard aussi complet que possible : aussi l'auteur l'a-t-il, avec raison, publiquement remercié dans sa préface.

Si, dans cette bien courte notice, nous avons pu esquisser le beau caractère et la noble carrière de M. Achille Dévéria, notre but sera pleinement atteint : sinon, nous aurons toujours le plaisir d'avoir rendu justice, selon nos faibles moyens, à l'honnête homme et au savant artiste que la France vient de perdre.

GEORGES DUPLESSIS.

CAUSERIE DRAMATIQUE.

A M. XAVIER AUBRYET.

Puisque vous le désirez, mon cher ami, je vais pendant quelque temps essayer d'occuper le siége où votre juridiction dominicale avait été si justement appréciée des lecteurs de l'*Artiste*. Ce n'est pas sans avoir hésité un peu que j'ai accepté la fonction toujours délicate de juger les œuvres d'autrui; non pas que je craigne d'exprimer mon opinion, mais parce que je m'inquiète plutôt des occasions embarassantes où je n'aurai pas d'opinion à exprimer. Cette circonstance se présente aujourd'hui pour mon début, car, de l'avis même de leurs auteurs, les deux seules pièces qui ont été représentées cette semaine échappent par leur nature à toute appréciation dramatique. Il faudrait avoir véritablement un amour exagéré du *sacerdoce*, pour venir, un traité d'esthétique en main, faire un procès à des ouvrages comme ceux qu'on joue en ce moment au théâtre de Variétés et à celui du Palais-Royal —Le critique qui *s'en-irait en guerre* à ce propos courrait le risque de se compromettre gravement; les *petits agneaux* lui bêleraient ironiquement au nez, et les *vaches landaises* ne se laisseraient pas *écarter* par les plis de sa toge sans la trouer préalablement de quelques coups de corne. Si, persistant dans son réquisitoire, le malheureux critique s'écriait : « Mais la raison! mais le sens commun! qu'en faites-vous dans tout ceci? » Grassot lui grognerait *gnouf-gnouf*. S'il tentait de protester au nom du style et de la langue Lassagne lui montrerait la sienne en lui répondant: *O mon dieur-je*— et tout serait dit; car à l'heure où nous sommes, ces deux vocables triomphants suffisent pour répondre à tout. Ils sont l'admiration et la préoccupation de tout un peuple qui tient cependant quelque place sur la carte. *Gnouf-gnouf* et *ô mon dieur-je* résument toute la gaieté et tout l'esprit français. Avant peu, ces deux interjections finiront par former à elles seules le fond de la langue. On se bat presque pour chacune d'elles, comme on se battait jadis sous les réverbères pour le sonnet de *Job* contre le sonnet d'*Uranie*. C'est une rage, une fureur, une passion comme les Parisiens seuls savent en avoir pour les choses ridicules. —Il y a maintenant à Paris des professeurs qui enseignent l'art d'imiter la délirante épilepsie de Lassagne, ou l'enrouement épique de Grassot. — Un pharmacien qui inventerait des pastilles antipectorales dont l'usage communiquerait aux consommateurs l'extinction de voix du célèbre grotesque du Palais-Royal ferait fortune en moins d'une semaine.—Dans les foyers, dans les ateliers, dans tous les centres où l'art élabore son œuvre sous toutes ses formes, *gnouf-gnouf* et *ô mon dieur-je* sont à l'étude. — C'est en disant *gnouf-gnouf* que le poëte appelle l'inspiration rebelle.

GNOUF-GNOUF, t'en souvient-il, nous voguions en silence,

répètent les cygnes élégiaques qui nagent dans les eaux du lac immortel. — Les *Lassagnistes* sont un peu moins nombreux. Cependant un jeune homme qui sait adroitement jeter quelque *ô mon dieur-je* dans la conversation peut encore se présenter dans un salon. — Si l'Alboni chante, on la fera taire. — Ce sera d'abord une occasion d'éviter l'art, une chose que le public moderne n'aime pas, parce qu'elle offense la vulgarité de ses goûts.

Peut-être trouvera-t-on que c'est là chercher querelle à une innocente manie; mais il y a dans cette manie un symptôme qui caractérise l'esprit du temps : jamais il n'a été plus indifféremment hostile aux œuvres sérieusement dignes d'attirer l'attention : jamais il ne s'est montré plus sympathique à celles qui le sont moins. — L'époque est surtout propice aux exagérations du grotesque et aux extravagances de la parodie. De même que l'acteur qui a le plus de succès est celui-là qui sait le mieux faire subir au masque humain toutes les difformités de la grimace, les œuvres qui exercent sur la foule l'attraction la plus puissante sont celles où la vérité humaine est le plus violemment contorsionnée. Au théâtre, les ouvrages sérieux ou d'apparence sérieuse attirent bien le public, mais on pourrait croire qu'il y vient plutôt par curiosité, par désœuvrement, que par goût. C'est au *spectacle* et non au théâtre que l'appellent ses véritables instincts.

Il n'y a donc pas à s'étonner du succès que les *revues* obtiennent sur les scènes qui semblent se réserver ces sortes d'exhibitions des ridicules de l'année. Outre l'attrait plus vif qu'elles semblent avoir chaque année, une raison qui semble devoir perpétuer l'existence des *revues*, c'est qu'elles sont devenues le dernier boulevard des vaudevillistes. Les seigneurs du couplet et du calembour, qui régnaient autrefois du boulevard Bonne-Nouvelle à la place de la Bourse, ont vu deux de leurs places fortes, le Gymnase et le Vaudeville, baisser le pont devant l'invasion de la littérature. A l'heure qui est, le genre vaudeville, déchu de son ancienne splendeur, ne possède plus que deux scènes où il puisse encore agiter ses grelots.

Aussi les vaudevillistes sont-ils bien décidés à défendre les deux scènes où n'ait pas encore pénétré le schisme fatal de la comédie sans couplets, et de l'esprit sans calembours. Chaque année, à l'époque où les hirondelles se rassemblent pour leur émigration lointaine, les vaudevillistes se réunissent de leur côté, aux alentours des théâtres qui leur sont restés fidèles, et commencent à *causer* de la revue. La principale affaire est le titre, on l'emprunte le plus ordinairement à l'événement, à l'œuvre ou à la chose quelconque qui a le plus préoccupé l'opinion dans le courant de l'année. Il faut que ce titre, placé sur une affiche, arrête le passant au collet, allât-il à un rendez-vous d'amour ou à un rendez-vous d'argent! Une fois le titre trouvé, la pièce est faite, et comme rien ne réussit mieux au théâtre que ce qui est déjà connu, au lieu d'épuiser leur imagination, les vaudevillistes se bornent à emprunter. C'est ce qui explique pourquoi on retrouve dans les revues toutes les plaisanteries éditées par les petits journaux ou par les crayons satiriques de la caricature.

Cette fois-ci, il y aurait mauvaise grâce à le nier, ces





Alfred de Musset

messieurs y ont mis moins de laisser-aller : ils se sont empruntés à eux-mêmes et ont prouvé qu'ils pouvaient, eux aussi, se trouver en fonds d'esprit et de gaieté marqués à leur effigie. La revue des Variétés surtout indique une heureuse tendance à sortir des voies routinières du genre. M. Cogniard, qui avait su élever **1841** *et* **1941** presque à la hauteur d'une satire de mœurs, a renouvelé dans les *Petits Agneaux* les miracles de luxe et de mise en scène auxquels il avait habitué le public pendant sa direction de la Porte-Saint-Martin. — Ce titre des *Petits Agneaux* est emprunté, comme on le sait, à un refrain que sa médiocrité poétique et musicale destinait naturellement aux honneurs de la popularité. Il faut croire qu'on attachait une grande importance à ce titre, puisqu'on l'a racheté à un autre petit théâtre qui s'en était emparé le premier. Singulière contradiction, cependant ! — Voilà un refrain des basses tavernes où l'on boit le vin bleu, une espèce d'hymne grossier au tapage brutal, composé par un ivrogne abruti avec du vin chimique en regardant la borne où il va se cogner le front ; — ce refrain n'est ni gai, ni bête, ni même cynique, il n'a ni prosodie, ni mélodie, ni couleur, ni son; depuis six mois, il est le supplice de quiconque a une organisation délicate, et cependant ceux-là même qui se boucheraient les oreilles pour ne pas l'entendre ne peuvent empêcher leurs lèvres de le murmurer intérieurement, et ce titre des *Petits Agneaux*, qui aurait dû être un épouvantail sur une affiche, est au contraire un talisman qui va pendant trois mois remplir la salle du théâtre des Variétés, où depuis huit jours un strapontin d'orchestre est aussi vivement disputé qu'un fauteuil à l'Académie.

HENRY MURGER.

NOUVELLES DE L'ART.

MM. Sotheby et Wilkinson viennent de vendre à Londres une collection de livres parmi lesquels on cite un exemplaire de Cicéron, *De Senectute* et *De Amicitia*, imprimé par William Caxton en 1481, et qui a été vendu 6,875 fr. On l'appelait autrefois l'exemplaire Marly, acheté à sa vente 5,250 fr., par le marquis de Blandford, revendu à M. White Knights, 2,175 fr., et ensuite à M. Trotter Brokett's, 1,185 fr.

Il y avait aussi, dans la vente de cette bibliothèque, plusieurs autres livres rares sortis des presses de Wynkyn, de Warde, Pynson, Jenson, Sensenschmidt, les Aldes et autres anciens imprimeurs. Nous citerons : *Dives et Pauper*, traité sur les dix commandements qu'on attribue à Henry Parker, carmélite de Doncaster, et imprimé par Wynkyn de Warde, en 1496, vendu 900 fr.—*Stathanis Abridgement, of the Law*, imprimé par Pynson, 66 fr.—*Tacitus*, première édition et première production sortie des presses de Vindelin de Spire, à Venise, vers 1470, 875 fr.—*Plinii Epistolæ*, imprimé par Moravus, à Naples, en 1476, 250 fr. — *Missale Ordinis B. Benedicti*, imprimé sur vélin, par Sensenschmidt, à Bamberg, en 1481, 1,825 fr. C'est probablement l'exemplaire vendu 35 fr. à la vente M'Carthy, et 100 fr. à celle de M. Brienne.

Aristophanes, græcè, première édition imprimée par Alde, en 1497, 115 fr.—*Devoute Medytacyon, in sayenge devoutly the Psalter of our Lady*, par Rycharde Rolle, ermite de Hampole, imprimé sur vélin, par Wynkyn de Warde, incomplet, 1,265 fr. Ce même exemplaire a été acheté à la vente de Dent pour 165 fr.— *Diogenes Laertius*, première édition, imprimé par Jenson, en 1475, 115 fr.—Un très-curieux *Traite on Drinking*, par Brathwait, l'auteur de *Drunken Barnaby*, intitulé, *A Solemne joviall Disputation and briefly Shadawing the Law of Drinking*, imprimé avec l'enseigne des *Yeux-Rouges*, 1617, 163 fr.—*Protector's Historic of Wyatts Rebellion*, incomplet, 100 fr. *Middleton's Triumphe of faith*, 150 fr.—*Horæ B. Mariæ Virginis*, imprimé par Wynkyn de Warde, en 1513, édition peu connue, très-incomplet, 300 fr.— *Missale ad usum Ecclesiæ Sarisburiensis*, imprimé à Paris en 1555, vermoulu et dégradé, 408 fr.—*Bible en anglais*, imprimée à Genève en 1560, première édition de la version genevoise, plus connue que la *Breeches Bible*, 415 fr. —Carochi, *Arte de la lengua mexicana*, seule édition, imprimée à Mexico en 1645, 400 fr.—Un autre Traité, imprimé également au Mexique en 1759, 425 fr.—*Documents inédits sur l'histoire de France, publiés par les soins du ministre de l'instruction publique* (M. Guizot), 1,500 fr. — *Promptuario mexicano*, 212 fr. — *Tapia y Zenteno Noticia de la lengua huesteca*, imprimé à Mexico en 1767, 212 fr. — *Molina*, *Vocabulario en lengua castellana y mexicana*, 383 fr.—*Shakspeare's Plays*, seconde édition, incomplet, 321 fr.—*London Gazette*, de 1665 à 1838, mais non sans interruption, 375 fr. — *A Transcript of the Liber Regalis, or Order for Coronations*, conservé dans la bibliothèque du doyen du chapitre de Westminster, 1,183 fr.—*La Convention originale entre le Dr Johnson et Cave, pour la première édition du Rambler* (le rôdeur), 250 fr.

Les estampes, à l'hôtel Drouot, sont toujours courues. On remarque que les amateurs se multiplient, que le goût se répand. Il suffit aujourd'hui d'une vingtaine de tableaux pour orner un salon, pour couvrir les murs d'un appartement : ce n'est pas assez pour les personnes qui aiment les beaux-arts. Une armoire et une demi-douzaine de portefeuilles peuvent renfermer deux mille images des plus beaux chefs-d'œuvre de la peinture : c'est pourquoi bon nombre d'amateurs préfèrent les gravures aux tableaux. Dans une jolie vente d'estampes que vient de faire Me Delbergue-Cormont, la *Cruche cassée*, d'après Greuze, a été vendue 120 fr.; le *Chat malade*, 100 fr.; plusieurs autres morceaux ont atteint de fort beaux prix.

Nous citerons la collection de tableaux vendus par suite du décès de M. X...: une *Place publique dans une ville italienne*, par Van Bloemen, vendue, avec les frais, 578 fr.; *Fruits et Fleurs*, par Bael, 315 fr.; le *Cabinet d'un antiquaire*, par le même, 630 fr.; une *Kermesse*, par Van Hellemont, signée, 457 fr.; le *Siége d'une ville sous Louis XIV*, par Van der Meulen, 751 fr.; une *Place d'une ville antique entourée d'édifices en ruines*, par Van der Ulft, signée et datée de 1660, 610 fr.; une *Cuisine d'auberge* et son pendant, par Benard, signée et datée de 1761, 795 fr.; un *Buste de la Vierge*, par Mignard, 1,050 fr.; *Chien de chasse et gibier mort, bécasse et canards*, deux tableaux de J.-B. Oudry, signés, 1,407 fr.;

une *Chute d'eau*, par Vernet (Joseph), signée et datée 1779, et les *Bords du Tibre*, du même, signés et datés de 1778; ensemble, 2,260 : *Sainte Martyre*, par Carlo Dolci, 473 fr., etc.

Une vente importante de tableaux modernes, formant la collection de M. B..., doit avoir lieu dans les premiers jours du mois de février prochain, à l'hôtel des Commissaires priseurs, à Paris. Cette collection se recommande autant par le choix des sujets que par le nom des artistes les plus sympathiques au public, et doit exciter au plus haut degré l'intérêt des amateurs. Parmi les œuvres les plus remarquables dont elle se compose, nous nous bornerons à citer les suivantes : Robert-Fleury.—*Marie de Médicis* recevant, à Coblentz, la visite de Rubens. Tassaërt.—La *Tentation*, sans contredit le chef-d'œuvre de cet artiste. E. Isabey.—*Charles IX* chez son armurier Ziem.—Une *Vue de Venise*. Ce tableau, d'une exécution exceptionnelle et d'un fini remarquable, a fait partie de la belle galerie de madame la comtesse Lehon. Une charmante esquisse par Meissonier. Un *Paysage* par Decamps. La *Fiancée d'Abydos*, par Eug. Delacroix. Un *Dessous de bois*, par Diaz; enfin quelques tableaux de genre de Ch. Jacques, Ph. Rousseau, Ed. Frère, Chaplin, etc., etc.

La Comédie-Française vient de recevoir de M. Ingres un précieux tableau. Le savant artiste a représenté Louis XIV assis devant une table servie, et offrant à Molière de prendre un repas avec lui; les courtisans sont dans la salle, assistent au repas et témoignent leur étonnement de voir le comédien partager la table du roi. Chaque physionomie, soigneusement étudiée, indique un caractère différent : les uns restent stupéfaits et se taisent, les autres chuchotent, d'autres encore trouvent la chose inconvenante, mais n'osent le dire. M. Ingres a, dans ce tableau quitté sa manière habituelle ; il a pour un instant abandonné cet art grec qu'il traite si bien d'habitude, pour nous montrer des personnages modernes et un intérieur comme on en peut encore rencontrer. N'est-ce pas curieux de voir ainsi un homme à l'apogée de son talent quitter un peu la voie tracée par lui pour sacrifier au goût du jour?

On a inauguré ces jours-ci à Auxonne la statue de l'empereur Napoléon Ier. M. Jouffroy, membre de l'Institut, avait été chargé de ce travail, et il s'en est tiré avec le talent qu'on lui connaît. L'auteur du *Premier Secret confié à Vénus* a toujours su garder le rang que lui avait fait dans l'art ce vrai chef-d'œuvre, et l'Institut en le recevant dans son sein a su sanctionner ses succès. L'Empereur est représenté debout, en costume d'officier d'artillerie; sa tête, un peu inclinée, semble annoncer la réflexion et la préoccupation; derrière lui est un petit obusier. Cette statue est supportée par un piédestal, aux quatre coins duquel sont sculptés des bas-reliefs représentant le passage du pont d'Arcole, une séance du Conseil d'État présidée par l'Empereur, la cérémonie du sacre, enfin le jeune Bonaparte se promenant dans les environs d'Auxonne.

L'*Artiste* qui enregistrait récemment la mort de M. Piard, conservateur du musée de Lons-le-Saulnier, est appelé à déplorer encore aujourd'hui la mort d'un autre ami des arts: M. Aubert, conservateur du Musée de Marseille, vient de mourir dans un âge avancé.

Nous pouvons annoncer dès à présent la vente de la bibliothèque de M. Lassus, architecte de Notre-Dame et de la Sainte-Chapelle; M. Delion, libraire, qui prépare le catalogue, promet la vente pour le mois de mars prochain; les amateurs de livres sur les arts trouveront là une collection faite avec goût et savoir, et ne manqueront pas, nous en sommes convaincu, de venir en nombre à l'hôtel des ventes de la rue des Bons-Enfants.

La seconde année de l'*Almanach de Cognac* vient de paraître. Nous aimons pour notre part à voir l'esprit tendre à la décentralisation, comme on dit en administration. Il est bon que la capitale connaisse un peu l'avis de ses départements sur elle-même, et que ce ne soit pas toujours Paris qui juge Paris. Nous trouvons dans l'*Almanach de Cognac* l'analyse vive, spirituelle et quelquefois railleuse de tout ce qui, dans l'année 1857, s'est écrit, de tout ce qui s'est joué, de tout ce qui a marqué à Paris. Nous y voyons à côté des collaborateurs connus, entre autres d'Henri Monnier, des noms qui ne tarderont pas à l'être : MM. A. Fradel et Berger, par exemple.

On a placé récemment à la Comédie-Française, dans le foyer public, le buste en marbre de madame Emile Girardin, donné par M. Lévêque. C'est un honneur qui était bien dû à l'auteur de *Cléopâtre*, de *Lady Tartufe* et de *La Joie fait peur*. M. Lévêque a parfaitement rendu cette tête douce, noble et fière, encadrée de ses longues boucles blondes et qu'il suffisait d'avoir vu une fois pour s'en souvenir toujours.

Le gouvernement vient de faire, au prix de 80,000 fr., l'acquisition de la maison de Jacques Cœur, à Bourges. Cette maison va donc prendre rang parmi les monuments historiques, et sera complétement restaurée de manière à représenter ce qu'elle était autrefois, c'est-à-dire une des plus gracieuses et des plus parfaites constructions de l'époque.

Le ministère d'État a fait l'acquisition de plusieurs tableaux et statues dont voici l'indication : *Pietà*, groupe en marbre par feu Bonnardel; *Buste de Mgr. Gerbet*, par Oliva; *la Victorina*, statue en marbre par M. Daumas; *Orphée*, statue en marbre par M. Thomas; *Lion* en bronze par Jacquemart; *Jeune fille portant un vase*, marbre par M. Loyson.

Sainte Cécile, tableau par M. Pérignon; *les Deux Favoris*, par Alex. Couderc; *Bœufs dans un pâturage*, par Coigniard.

Gravure du numéro :

PORTRAIT D'ALFRED DE MUSSET,

D'après un pastel de M. Landelle, par M. Pollet.

Il ne resterait pas de portrait sérieux d'Alfred de Musset si, dans un jour d'heureuse inspiration, M. Charles Landelle n'avait dessiné au pastel celui dont l'*Artiste* donne aujourd'hui la gravure. Exécuté en 1854, et exposé au Salon de l'année suivante, le portrait de M. Landelle nous représente l'auteur de *Namouna* tel qu'il était avant que les tristesses des dernières années n'eussent imprimé sur son front leur trace douloureuse. Mais c'est bien là le de Musset que nous avons connu, et grâce à M. Landelle, grâce aussi au fin burin de M. Pollet, il nous reste désormais du cher poëte une effigie authentique et charmante.

Les directeurs : ÉDOUARD HOUSSAYE, XAVIER AUBRYET.

LOUIS XIV ET MOLIÈRE

TABLEAU DE M. INGRES.



Les artistes sont généreux comme des rois asiatiques — au temps où les satrapes, les califes et les sultans payaient le moindre service d'une poignée de perles, de cent chameaux blancs et de mille bourses remplies de dinars. Ils montrent aux grands seigneurs, qui l'ont trop oubliée, la vraie magnificence.

M. Ingres, qui depuis longtemps a ses entrées à la Comédie-Française, a voulu reconnaître cette faveur toute naturelle et bien due à son nom illustre, à sa haute position dans l'art. MM. les sociétaires, qui sont gens du monde autant que comédiens, font, avec une grâce parfaite, les honneurs de leur théâtre et de leur foyer aux esprits d'élite qui peuvent prendre plaisir à fréquenter familièrement Corneille, Racine et Molière, et à causer d'eux avec leurs interprètes. — La présentation faite, le contrôle vous salue, les habitués vous sourient, et les portes s'ouvrent devant vous de la salle à la scène ; vous pouvez, l'hiver, vous chauffer à la vaste cheminée où les comédiennes viennent présenter, en attendant qu'on les avertisse que c'est leur tour, l'étroite semelle de leurs petits souliers de satin ; l'été, vous accouder au balcon pour aspirer la fraîcheur ; en tout temps, vous mêler aux fines discussions littéraires, — un madrigal bien tourné aux jeunes femmes ne vous est même pas défendu ; vous êtes chez vous, c'est-à-dire dans un salon de bonne compagnie, dont les maîtres quittent par intervalle la conversation pour aller lancer au public quelque tirade majestueuse, quelque répartie étincelante, et reviennent, chargés d'applaudissements, reprendre l'entretien interrompu. — C'est une douce habitude qu'on quitte difficilement quand on l'a prise, un vif souvenir si l'on est forcé de s'éloigner ; mais enfin, chacun y met du sien : l'amitié paye l'amitié, et l'on peut se croire quitte. M. Ingres ne l'a pas pensé ainsi ;— pour le jour de l'an, il a envoyé à la Comédie-Française un tableau de lui, non pas (ce qui serait déjà splendide) un tableau gardé longtemps dans son atelier par amour et par caprice,—mais un tableau fait tout exprès et dont la dernière touche est à peine séchée.

On sait que M. Ingres n'a fait que huit ou dix tableaux de chevalet tout au plus : les deux *Chapelles Sixtines*, l'*Arétin*, l'*Entrée de Charles V à Paris*, le *Philippe V*, *Francesca et Paolo*, *Henri IV jouant avec ses enfants*, *Raphaël et la Fornarina*, l'*Antiope*, et qu'au mérite de la perfection il joint celui de la rareté.—Une toile de sa main est donc un présent plus que royal, car on la couvre d'or et à plusieurs couches quand elle est petite.

Le sujet choisi par l'illustre maître montre autant d'esprit que de convenance. Il était difficile, avec la voix muette de la peinture, d'adresser une flatterie plus délicate dans sa vérité historique.

Travaillant pour la maison de Molière, comme on dit, il a pris un trait de la vie de Molière et il a fait voir Louis XIV servant une aile de poulet à l'homme de génie que les valets de la chambre ne trouvaient pas d'assez bonne compagnie pour manger avec eux. Le grand roi partageant son encas de nuit avec le grand poëte ou plutôt le comédien honnête homme, car c'était la qualité d'acteur qui, chez Molière, révoltait principalement ces messieurs, est une belle leçon donnée au préjugé vulgaire ; elle a sans doute porté son fruit, mais il n'est pas mauvais de la remettre sous les yeux. M. Ingres a donné la consécration de son talent à l'anecdote racontée dans les Mémoires de madame Campan, qui a d'ailleurs tous les caractères de l'authenticité. Louis XIV et Molière, sans avoir eu peut-être de conversation précise à ce sujet, s'entendaient politiquement tous deux ; ils poursuivaient une idée que le XVIIe siècle ne comprit pas. Le roi soutint le poëte dont il était le collaborateur secret ; il lui demandait les marquis et il lui accorda *Tartufe*.

Nul tableau ne devait donc être plus à sa place que celui-là au foyer de la Comédie-Française, ce salon d'honnêtes acteurs ainsi honorés dans la personne de leur aïeul et de leur maître à tous. Pour cette occasion, rencontrer ce sujet est un de ces bonheurs qui n'arrivent qu'aux grands artistes.

Le tableau offert par M. Ingres est sur papier soutenu

PARIS. IMPRIMÉ CHEZ BONAVENTURE ET DUCESSOIS, QUAI DES AUGUSTINS, 55.

de toile. Cette manière de peindre a beaucoup de solidité; la couleur pénètre les pores du papier et fait pour ainsi dire corps avec lui, de même qu'elle pénètre l'enduit encore humide de la fresque. Ce souci de l'avenir sied bien à ceux dont le nom sera immortel et qui comptent sur la postérité. Le temps d'ailleurs achève admirablement ce qu'il ne détruit pas, et il fait bon lui confier des peintures; il est de moitié dans la couleur du Titien.

La composition disposée avec cet ordre, ce rhythme et cette clarté qui sont le cachet des maîtres, est compréhensible au premier coup d'œil, même pour quelqu'un qui ne connaîtrait pas l'anecdote.

C'est dans la chambre à coucher du roi que la scène a lieu. Une tenture de damas rouge d'un ton amorti, merveilleusement propre à faire ressortir les figures, tapisse la muraille du fond. Au milieu s'élève une cheminée monumentale à pilastres, portant les armes de France dans son couronnement. Un lit à courtines bleues, à lambrequins ornés de galons et de glands d'or dans le plus pur style de l'époque, occupe l'angle du tableau à la droite du spectateur; l'espace réservé que ne peuvent franchir les courtisans est circonscrit par une sorte de galerie basse à balustres ventrus semblable à celle qui, dans les églises, sépare le chœur de la nef et les officiants des fidèles. En effet, la chambre du roi n'était-elle pas alors une sorte de sanctuaire où les grands venaient adorer leur idole, qui, du reste, plus difficile que le vrai Dieu, n'ouvrait la porte de son temple qu'aux gens les plus titrés ou par faveur sollicitée longtemps?

Cette action si simple aujourd'hui de découper une volaille et d'en servir une aile au poëte, plus grand pour nous que Louis XIV, évanoui déjà dans l'ombre du passé, était alors quelque chose d'énorme, d'inouï, de stupéfiant, que ne réussiraient pas à peindre tous les adjectifs et tous les superlatifs de madame de Sévigné.

Le roi, coiffé de son chapeau à plumes, en justaucorps et en chausses du matin, est assis en face de son convive, près du guéridon sur lequel messieurs de la bouche ont placé l'encas de nuit, car l'appétit du roi ne doit pas pouvoir dire, plus que sa personne : « J'ai failli attendre. » Peut-être, cette fois, Louis XIV n'avait-il pas faim; mais il voulait marquer son estime pour Molière tout en faisant sentir à ses courtisans, si polis cependant, leur manque d'intelligence et de savoir-vivre.

On lit sur la figure du roi, vue de pleine face, la bienveillance pour le poëte en même temps qu'une nuance de sévérité hautaine à l'endroit des courtisans. Cette double expression, très-difficile à peindre, est parfaitement rendue; le geste cordial et franc par lequel le monarque montre son convive a une légère affectation de familiarité. On voit que la leçon a besoin d'être soulignée pour être comprise. Le grand roi se fait le compagnon du grand poëte quelques instants, afin de le poser nettement l'égal des plus nés et des plus fiers. Qui a mangé à la table du roi peut manger à la table de tout le monde. L'honneur ne sera plus désormais au convive, mais à l'hôte. Tout cela est indiqué avec une grande finesse par l'artiste suprême que son commerce habituel avec les dieux et les déesses, types abstraits du beau, n'a pas empêché, comme on voit, d'étudier profondément le cœur humain et de s'approprier toutes les ressources de la mimique.

Molière se présente de profil; l'abondante perruque du temps descend en boucles nombreuses le long de la joue brune du poëte, que les portraits et les mémoires de l'époque peignent comme très-basané; on reconnaît ce nez fort, cette lèvre large et rouge, ce sourcil noir et fourni, cette moustache en virgule, traits caractéristiques de la physionomie traditionnellement connue de Poquelin. C'était là une difficulté assez grande, car il n'existe pas, que nous sachions du moins, un portrait de Molière en profil, et il faut une rare certitude de dessin et une profonde intuition pour reconstituer, de façon à le faire reconnaître, cet aspect si différent de la face. Molière est assis timidement sur le bord de son siége, les jambes rapprochées, tandis que le roi s'étale largement dans son fauteuil; il sent sa valeur personnelle, sans doute, et en lui-même il se trouve digne de l'honneur que lui fait le monarque; mais si le philosophe, élève de Gassendi, sait que tous les mortels sont égaux, l'homme pratique, l'observateur des travers sociaux, n'ignore pas non plus ce que c'est qu'un comédien, eût-il tout le génie d'Aristophane, de Plaute et de Térence, vis-à-vis du plus grand roi du monde, comme on disait alors. Son âme est pénétrée de la haute faveur qu'il reçoit; toutes les humiliations subies, toutes les hontes bues, tous les affronts essuyés sont effacés dans cette minute glorieuse, qui dut être le point radieux de son existence, le clou d'or scintillant sur la paroi sombre.

Sans croire que Molière eût tous les instincts modernes que l'ingéniosité de la critique lui prête généreusement après coup, comme s'il eût connu par anticipation le décalogue révolutionnaire des droits de l'homme, il possédait à un plus haut degré que les gens de sa sorte le sentiment de sa dignité. Il était si fier, disent ses contemporains, non sans quelque surprise et avec une nuance de blâme, il était si fier qu'il n'acceptait de dîners et de présents qu'à la condition de les rendre, ce qui semblait de sa part une prétention excessive, et encore Molière était-il valet de chambre du roi, ce qui le relevait et le justifiait un peu.

Il fallait toute la hardiesse et toute la sécurité de talent de M. Ingres pour risquer cette pose, qui suit exactement le dessin de la chaise, et se brise aux mêmes angles, comme celle d'un dieu égyptien; mais le génie sait retrouver les mouvements primitifs, si modifiés par la civilisation. Molière, ici, ne compose pas son attitude; il est trop surpris, trop troublé, trop ému, trop ravi; son corps, que ne régit plus la volonté, se place tout seul et s'arrange d'après l'impulsion de la nature. A peine s'il touche aux mets placés devant lui, et la main que n'occupe pas la fourchette semble chercher son cœur. Son vêtement de couleur sombre laisse toute valeur à sa physionomie, où l'expression de la reconnaissance domine l'orgueil bien légitime du triomphe.

M. Ingres a compris que pour que cette scène eût toute sa portée, il lui fallait beaucoup de spectateurs, et quoique son cadre fût petit, il a trouvé moyen d'y mettre de la

foule. L'huissier vient d'ouvrir la porte de la balustrade, près de laquelle il se tient appuyé sur sa hallebarde.

Les ducs et pairs, les ducs à brevet, les favorisés du justaucorps bleu, les comtes, les marquis et tous les habitués de l'Œil-de-Bœuf, qui grattaient du peigne la porte trop lente à s'ouvrir, devant laquelle ils faisaient souvent pied de grue, s'amoncellent autour de la balustrade en groupes pressés.

Ils arrivent faisant la révérence, la jambe tendue comme pour un départ de menuet, avec cette allure de pigeon pattu que donnait aux courtisans le soulier à talon rouge et à rosette formant cravate, dans toute la gloire de leurs rhingraves, de leurs canons et de leurs perruques in-folio poudrées de poudre blonde. M. Ingres, malgré la gravité ordinaire de son style, ne s'est pas refusé une légère pointe de caricature, tout en restant dans les conditions les plus rigoureuses de l'histoire; en dépit de son respect pour ce grand siècle, il a immolé quelques marquis ridicules à Molière. Le jeune blondin effaré de voir un histrion à la table du roi serait bien capable de faire des ronds dans le puits, comme le marquis raillé par Célimène, et le vieux seigneur qui s'assure, en enfourchant des besicles sur son nez, de ce phénomène incroyable à l'œil nu, déploie une sottise sérieuse et solennelle des plus risibles; en revanche, l'homme de qualité campé dans le coin de la toile, son manteau de commandeur sur l'épaule, a la tournure la plus fière et la plus magistrale; peut-être qu'au fond il n'a pas grande estime pour ce bouffon à qui Despréaux lui-même disait :

> Dans le sac ridicule où Scapin l'enveloppe,
> Je ne reconnais plus l'auteur du Misanthrope.

Mais le roi a parlé; le roi ne peut faillir, et l'on respectera désormais le sieur J.-B. Poquelin, dit Molière. Un peu en arrière, un prélat semble mécontent de la protection accordée par le monarque à ce faiseur de comédies, à ce farceur qui, selon l'opinion de Chapelain, commune d'ailleurs à beaucoup d'esprits élégants de l'époque, « ne se gardait pas assez de la scurrilité. »

Si nous rapportons cette phrase assez irrévérencieuse, ce n'est certes pas pour rabaisser Molière, mais bien pour rehausser Louis XIV, dont l'action était en réalité plus noble, plus audacieuse et plus choquante pour les préjugés du temps qu'on ne saurait se l'imaginer aujourd'hui. Molière n'avait pas alors l'auréole qui depuis a rayonné autour de sa tête, et l'on en faisait un cas fort médiocre.

Des officiers de bouche portant des flacons sur un plateau meublent le coin opposé de la composition, pleine d'équilibre et balancée avec cette science profonde des groupes qui disparaît de jour en jour; car maintenant on ne sait plus faire un tableau.

Cette scène anecdotique, traitée en esquisse terminée, a une vivacité et une finesse de touche qui pourraient surprendre, lorsqu'on songe que M. Ingres atteint, s'il ne dépasse soixante-dix-huit ans; mais ce qui est immortel n'a pas d'âge. La couleur est franche, brillante, abordant sans crainte les tons vierges, le bleu, le rouge, le jaune, le vert, tels qu'ils sont dans la nature. M. Ingres, que l'on accuse d'avoir une palette monochrome, parce qu'il n'enfume pas ses toiles de glacis et de sauces, survivra à tous les prétendus coloristes de ce temps. Voyez son *OEdipe devant le Sphinx*, son *Portrait de Bartolini*, sa *Chapelle Sixtine* : le travail du temps en a fait des Giorgione et des Titien. M. Ingres peint des tableaux neufs, voilà tout, lorsque tant d'autres ne peignent que de vieux tableaux qui, dans moins d'un siècle, seront invisibles.

THÉOPHILE GAUTIER.

LES QUATRE SAISONS

L'AUTOMNE[1].

Aunay. 21 septembre.

I

La lune large et toute ronde brillait vers l'occident, au milieu d'une immense nappe d'un bleu sombre dans laquelle scintillaient de rares étoiles. A mesure qu'elle montait, cette nappe bleue pâlissait, et tout le côté du ciel s'arrondissant vers l'orient était teinté de gris clair.

Pendant quelques instants l'ombre et la lumière, au-dessus des champs vaguement assombris, se maintinrent presque immobiles. L'un des horizons était noir comme de l'encre, l'autre s'éclairait lentement de lui-même avec le reflet mat d'une bande d'argent. L'air était moite; il n'y avait pas de vent. Enfin, avec la lune, la nuit commença à décroître, et, pendant que le jour montait dans le ciel avec des ondulations infinies et des vagues frémissantes, on voyait les ombres, tout au loin, se tasser sur le sol, comme un immense rideau noir qui s'affaisse.

Un épais brouillard se déroula au ras de terre, de tous les côtés, sur la plaine, flottant au pied des collines bleuâtres, et rampant autour de leurs flancs en vapeurs éparses. Violet et sombre d'abord, il devint plus tard d'un gris terne et froid. Au-dessus de ses molles vagues, on ne voyait pointer que les cimes des plus hauts arbres à demi submergés, inclinés comme de grands navires entre les lames, et le sommet des colline, semblables à de longs promontoires, profilés sur cet océan de vapeurs qui se dépliaient lentement sur leurs pieds.

II

Un hibou, autour du château endormi, voletait lourdement, décrivant de grands cercles et battant l'air de ses deux ailes molles, sans bruit.

III

Le soleil se lève!.....

[1] Voir l'*Artiste* du 28 juin, 5 et 12 juillet.

Il est posé au bord de l'horizon comme un énorme rubis; au-dessus, tout le ciel est rose et or dans les vagues de brouillard relevées; la nappe du bleu pâle et nacré s'étend plus haut encore; et la terre, à perte de vue, faiblement se dore.

IV

Lorsque les rayons obliques eurent entièrement dissipé le brouillard, une fraîcheur piquante et embaumée frissonna dans les arbres. Des flocons légers s'élevèrent et se mirent à voler rapidement de l'est à l'ouest, semblables à des gazes trouées qui laissaient voir dans le ciel, par grandes places, des espaces bleus et bien lavés. La lumière, lorsqu'elle se fut établie, demeura d'un jaune paille, et la fraîcheur se maintint tout le jour, avec le vent.

V

Tout dormait dans le château. Cependant, vers dix heures, on vit le double volet vert d'une fenêtre se renverser tout à coup et s'abattre à droite et à gauche, en claquant, sur la muraille. Un bras de femme qui l'avait poussé se retira soudain frileusement, et la fenêtre demeura entr'ouverte.

Une heure après, la grande porte vitrée qui miroitait au soleil s'ouvrit à deux battants, renvoyant dans l'air deux éclairs rapides. Un homme et une femme, tous deux jeunes, beaux, souriants, vêtus de drap, le teint frais, les mains gantées, s'avancèrent sur le perron liés l'un à l'autre par le bras, comme s'ils se disposaient à marcher ensemble. Leurs cheveux se soulevaient et frissonnaient comme des ailes d'oiseau sur leurs tempes.

Quelque temps cependant ils restèrent debout à la même place, humant l'air imprégné d'un goût de brouillard, et regardant, avec une naïve curiosité mêlée de plaisir, le parc transformé qui s'abaissait et s'étendait à leurs pieds comme un immense amphithéâtre éclairé de haut et plein de bruits.

On eût dit que l'espace, en trois mois, avait doublé, tant les plans des terrains et des arbres, s'accentuaient nettement les uns derrière les autres depuis la plate-forme jusqu'à la dernière ligne des arbres du bois. Le vent avait fait des trouées de jour, de tous côtés, dans les feuillages, et, à travers des avenues aériennes et capricieuses, on apercevait loin, bien loin, de vagues horizons d'un bleu doux que veloutait une brume légère. Presque toute l'armature des branches reparaissait et dessinait ses fins réseaux sous les feuilles éclaircies. Les grands peupliers dégarnis dirigeaient tous en l'air leurs rameaux étagés depuis le pied de l'arbre jusqu'à la cime, qui seule avait conservé quelques bouquets d'un jaune tendre; les tilleuls, les ormeaux, les verts platanes, plus échevelés maintenant que les saules, étaient comme inondés de grandes lames de lumière douce et reluisante; les chênes seuls robustes et touffus, et les vieux sapins hérissés, conservaient leur épaisse et lourde parure; seuls ils formaient des masses compactes et sévères se détachant nettement sur la souplesse de tout le reste.

Et les couleurs de tous ces feuillages éclaircis avaient été transformées de même. Maintenant ce n'étaient plus seulement les lignes successives des arbres qui se profilaient les unes sur les autres en suivant le mouvement d'ascension du sol, qu'elles répétaient fidèlement dans l'air; c'était chaque arbre qui se détachait des arbres, ses voisins, et s'en isolait avec un grand caprice de ton et d'attitude. Presque toutes les nuances du vert avaient disparu ou s'étaient énergiquement modifiées pour faire place à des couleurs fauves. Des cimes rousses pyramidaient au milieu de touffes déchirées, d'un vert douteux; des nappes claires d'un ton de soufre s'étalaient au-dessous; des flèches dorées pointaient, cherchant à dépasser de grands bouquets couleur de bronze; sur le vert vif et franc de la pelouse, de grands arbres isolés, se secouant tout à coup, jonchaient leur pied d'un cercle de feuilles vermeilles; et sur les branches les plus basses, traînant sur l'herbe grasse de la prairie, c'étaient parfois de grands rameaux chargés de feuilles rouillées, roussies, presque rouges, frôlant de jeunes bouquets d'un vert tendre qui s'entr'ouvraient comme s'il y avait eu des remontées de sève printanière sous les écorces.

Cependant le vent léger qui, librement, se jouait dans ces feuilles presque toutes flétries, en tirait un faible murmure, tantôt grossissant et continu comme une lointaine clameur, tantôt assourdi et soyeux comme des froissements d'étoffes. Par moments il s'évanouissait, et le silence venait assoupir les mélodieuses haleines de l'air; et puis, on entendait frémir tout seul un bel arbre au milieu des autres. De proche en proche, le mouvement, avec le bruit, courait sur toutes les cimes; et c'était un spectacle charmant que celui de toutes ces têtes chevelues se mouvant, se balançant et se caressant dans l'espace. De loin on eût dit une houle de feuilles.

VI

Il leur parut ravissant d'assister ainsi, du haut du perron, épaule contre épaule, à ce concert qui brodait des variations infinies sur une seule note grave et douce. Ils écoutaient le bruit vague, ondoyant et modulé, ils aspiraient les odeurs salubres qui, de la terre, des herbes et des feuilles mouillées, leur montaient aux narines. Il y avait, en effet, de quoi sourire, à prendre sa part de cette gaieté de la nature. Le dessous des feuilles, dans les larges avenues de charmes et de hêtres, remuait perpétuellement, soulevé par des brises alertes et fraîches; de toutes parts serpentaient en bavardant, sous les herbes et les paquets de feuilles mortes entassées, les eaux vives, les eaux abondantes; les dalles des parapets de la terrasse comme les faîtes gercés des vieux murs étaient tachetés de mousses brunes qui reluisaient; tout auprès, les bouquets de graines rouges des sorbiers élégants courbaient les branches autour des arbres, semblables aux étoiles retombantes des fusées d'artifice; des rameaux d'acacias cassés, pendant de haut, flottaient au vent comme des étendards; les feuilles sanguines de la vigne vierge, festonnant de leurs dents la

triple arcature de fer qui s'arrondissait sur le puits, allaient et venaient, dans l'air, comme de longues banderolles; et la girouette criait en tournant sur sa tige rouillée; et les hirondelles volaient haut, au-dessus de la pelouse, éparses, actives, se mêlant et se démêlant, pleines de souplesse et de grâce. Tout cela, sous les rayons pâles, sous les folles nues qui glissaient vite dans le ciel, gai, alerte, souriant, dispos, plein de bruits, de remûments, d'allégresse.

VII

Le vent piquant marbrait de rose leurs joues brunes; ils descendirent sur la terrasse, et la parcoururent plusieurs fois. Tout autour d'eux, dans les longs massifs quadrangulaires, les plantes d'automne feuillues s'agitaient et se mariaient avec une telle continuité de mouvement, qu'on eût dit qu'elles étaient animées et qu'elles prenaient plaisir à se chercher, à se caresser, à se confondre. C'étaient comme des tapis de fleurs qui se mouvaient autour d'eux! Un ravissant fouillis de feuilles tendres, étoilées de fleurs bleues, carminées, blanches et roses. De loin on les voyait s'incliner sous la pression de la brise, et vite se relever, ondoyant toutes comme des épis. Il y avait comme des rubans de même couleur qui se développaient fort loin sur le terreau noir; c'étaient des semis de résédas, d'œillets d'Inde, de balsamines, de belles-de-jour; puis des bouquets un peu plus haut, plus entassés formés par les roses remontantes, par les mauves d'un violet adouci, par les fleurs rondes des soucis d'un beau ton orange. Les reines-marguerites dominaient fièrement, çà et là, de leurs couronnes variées, ce tapis épais et mouvant, bordé de buis vert, agréable à voir.

VIII

Enfin ils s'éloignèrent. La fraîcheur de l'air les excitait à marcher. Quelque temps on les vit errer autour du château, s'arrêtant devant les larges entrées des avenues coudées, comme s'ils n'avaient su de quel côté diriger leur promenade. Ils parlaient de choses et d'autres, d'un ton intime, quelquefois ils souriaient. Il y eut un moment où on les vit se séparer et courir ensemble, très-vite, vers un vieil arbre en éventail qui tordait ses branches sur le mur, à l'entrée du verger. Elle avait vu une dernière pêche, grosse comme un sein de vierge, gonflée entre deux lattes du treillis vert qu'elle écartait à demi. Le désir de cueillir ce beau fruit, déjà rare, lui fit soulever le bas de sa robe à deux mains pour courir plus vite. Pendant qu'elle courait ainsi, on voyait parfaitement ses deux pieds alertes se frôler sous les plis ramassés de sa jupe de drap, et le sable mouillé criait en cédant sous leur pression rapide. Lui, courait après elle, mais il courait mal, à dessein. Enfin elle arracha la pêche, la mordit en éclatant de rire, et le regarda.

Elle était charmante ainsi, enfonçant ses dents de perle dans la chair fondante du fruit rouge, si gros qu'il tenait à peine dans sa main. Le jus lui coulait sur les lèvres. Elle en mangea la moitié, et lui offrit l'autre.—En riant il la mangea.

IX

Ils se mirent ensuite à regarder autour d'eux, comme s'ils avaient pu prendre le moindre intérêt à la récolte.

On voyait de tous côtés, sous les soyeuses caresses de la lumière, crouler les faîtes d'arbres énormes, et tendre leurs bras tortueux vers le sol, appesantis qu'ils étaient par des grappes de pommes rouges. Les poires luisantes et lourdes, comme de jaunes stalactites, pendaient du haut des espaliers, festonnant de faibles ombres les treillages verts. Les noix rondes reluisaient par milliers, au milieu des bouquets de feuilles jaunies, tout en l'air. Les mûres noires et sanguines, crevant de maturité, dégageaient une âcre senteur, avec les figues excellentes, suintant le sucre en larmes visqueuses. Les chasselas poudrés et dorés brillaient, avec de fauves reflets, sous les pampres larges et vermeils. Les treilles craquaient et se déjetaient sous le poids de tant de grappes épaisses que se disputaient en criant les grives gourmandes, cherchant l'ivresse. Et le sol du jardin retourné et comme bossué par la pioche était, autour des arbres, parsemé de fruits mûrs, rongés au cœur par les limaces et par les vers.

Il se dégageait de tout cela je ne sais quelle idée de succès et de satisfaction, comme si chaque beau fruit, en étalant son ampleur et fatiguant la branche de son poids, eût exprimé les moindres phénomènes de la circulation de la sève, et dit orgueilleusement à l'homme: L'arbre a tenu ses promesses. C'était aussi quelque chose de plus sérieux et de plus profond, pareil à la mélancolie du bonheur, quand l'âme humaine comprend que la sensation présente vient d'atteindre à ses suprêmes limites et qu'elle doit à la fin s'émousser, s'apaiser, se fondre. Ce vague sentiment de tristesse s'exhalait des fruits mûrs, des feuilles sèches, des dernières fleurs embaumantes, du froid humide naissant. Ils sentaient l'un et l'autre que ce délicieux mélange de la vie et de la mort allait finir, et que ses voluptés n'étaient bonnes que parce qu'elles étaient fugitives. Alors, pendant que ruisselait à flots dans leur cœur la source des souvenirs précoces, ils se disaient que le souvenir de soi-même était peut-être une chose triste, puisqu'il se dégageait seulement des choses passées?...

X

Voilà ce qui les faisait silencieux pendant qu'ils respi-

raient à pleins poumons la saine odeur des pommes et qu'ils regardaient se dresser sous les arbres les énormes disques d'or rayonnants des tournesols, et briller de loin, dans les angles des sentiers, des gerbes de dahlias chargés de fleurs charnues aux couleurs vives, renversant toutes en arrière leurs pétales de velours; pendant que l'abondante rosée qui frappait comme une buée de glace les herbes mûres, les feuilles mortes, les branchages apparents et les raisins vermeils, parsemait leurs épaules et leurs cheveux de froides gouttelettes, et leur inondait les pieds de larmes; pendant que, tout autour d'eux, de temps à autre, quelque beau fruit se détachait tout à coup de l'extrémité d'une branche, tombait vite, et s'enfonçait avec un son mat dans la terre détrempée.

XI

Cependant ils ne se sentaient pas encore attristés. Leur amour, comme les arbres, portait ses fruits de bonheur. Ils semblaient fiers l'un de l'autre. Leurs sens, perpétuellement excités et jamais assouvis, les tenaient dans l'activité des plantes, jour à jour transformées par le flux montant de la sève. Tantôt, les yeux brillants et la lèvre avivée de rouge, ils s'épanchaient abondamment l'un en l'autre par des regards acérés et des paroles sonores; tantôt, comme allanguis par les effluves que vaporisaient leurs cœurs et qui leur remontaient au cerveau, ils se regardaient langoureusement et sans rien dire; tantôt, sans savoir pourquoi, ils se serraient, d'un commun et subit accord, tout en marchant, l'un contre l'autre, et tantôt ils se séparaient volontairement, et s'en allaient errer au loin dans le parc, sous les branchages éclaircis, si loin qu'ils ne se voyaient plus..... pour rêver l'un à l'autre.

Enfin ils se réunirent de nouveau, sortirent du parc, et marchèrent droit devant eux, s'avançant à travers les bois vers la plaine immense qu'ils apercevaient, par places, comme une grande mer brune, à l'extrémité des larges avenues.

XII

Il n'y avait plus de nids sous les charmilles; il n'y avait plus d'amour. Les oiseaux désaccouplés volaient çà et là, indifféremment, dans les airs. Les pommes de pin s'entassaient avec les feuilles mortes dans les grasses ornières des routes. Sur chaque revers s'étendaient, parmi des fougères jaunies, des tapis de bruyères à fleurs lie de vin, parsemées de mousses brunes. Les arbres, majestueusement, montaient au-dessus de ces beaux tapis, séparés de temps en temps par des buissons de coudriers. Des flaques de pluie, dans les clairières, découpaient sur le gazon dru leurs golfes et leurs promontoires, entre lesquels des lentilles d'eau, comme une écume verte et ridée, nageaient au hasard, parmi des joncs aux pointes flétries. Les grenouilles coassaient sur les bords, et, troublées par le bruit des pas dans les feuilles sèches, plongeaient toutes en sautant très-haut.

Puis ils longeaient des sentiers plus découverts, où, de place en place, se dressaient des touffes de chardons poussiéreux; ils se complaisaient à regarder sur les haies vives des milliers de baies rouges et dures comme des coraux, et des baies d'un bleu sombre et gris, et des baies noires comme de l'encre, luisantes et grennes; puis ils rentraient de nouveau sous les couverts, et c'étaient alors de larges champignons jaunes qu'ils écrasaient sous leurs pieds, pendant qu'ils se dressaient sur les orteils pour arracher des branches basses des bouquets de noisettes, des châtaignes à gousses crevées, et même de beaux glands de chêne.

XIII

Il y eut un moment où, recueillant chacun de son côté, avec une ardeur d'enfant, l'inutile récolte, ils se perdirent de vue; mais ils entendaient le bruit de leurs pas dans les feuilles. Ni l'un ni l'autre ne songea à se rapprocher. Elle continuait à tirer et à secouer les branches en s'enfonçant vers le cœur du bois, et lui s'était laissé tomber, tout de son long, en poussant un large soupir, au pied d'un chêne. D'une main il tenait un plant de mousse, et de l'autre il comptait les fleurs qui s'en détachaient comme des aigrettes. Pour la première fois, il éprouvait comme un étrange délassement à se sentir anéanti dans les ondes silencieuses de la solitude.

XIV

Une heure après, on les vit de nouveau marcher côte à côte. Alors une bise plus piquante se frayait un rapide passage entre les branches. Elle arrachait, emportait, et faisait tourbillonner des masses de feuilles; elle les dispersait en l'air, de toutes parts. Et d'autres feuilles jaunies, déjà tombées, se mettaient à rouler devant eux, décrivant de longues spirales, en tourbillonnant, tout le long de l'allée découverte. Il leur semblait que ces feuilles qui, si vite et si gracieusement s'éloignaient d'eux, emportaient quelque chose d'eux-mêmes avec elles.

XV

Le ciel se voilait en ce moment d'une brume déjà froide

qui faisait pâlir l'orbe du soleil. On eût dit un crêpe léger déplié dans l'espace par des mains invisibles. Et tout au loin, déjà, on pouvait voir, sous les branchages dénudés, s'estomper et bleuir à l'horizon les collines basses.

Elle s'enveloppa plus étroitement de son châle, avec un geste mutin des deux bras; elle le serra et le tendit sur ses épaules.

XVI

Il la regardait, tout en marchant. Il examinait avec cette sorte de curiosité que donne le contentement de la possession son port de tête noble et charmant, son buste modelé comme un marbre; il étudiait sa démarche cadencée, laissant errer ses regards dans les plis drapés de sa robe, sous lesquels allaient et venaient ses pieds menus et cambrés, dans une allure à la fois allègre et fière.

Il faisait froid. Ils marchaient à grands pas, respirant avec vitesse. Leur haleine condensée errait en vapeur visible sur leurs lèvres. Le vent piquant animait leurs joues et noyait parfois leurs yeux dans l'eau brillante d'une larme. Cela les faisait sourire, parce qu'alors ils ne pouvaient plus se voir. Puis, cette larme séchée, ils promenaient de nouveau leurs regards autour d'eux, et prenaient plaisir à contempler les feuillages bruns et verts se roulant au haut des arbres, et, plus bas, se balancer les bruyères, toutes mouillées. Ils humaient à longs flots l'air humide, l'air salubre.

XVII

Comme c'est beau! disaient-ils. Maintenant enfin, pour la première fois de leur vie, ils voyaient, ils sentaient, ils comprenaient. Les feuillages diversement harmonisés de couleurs, les nuances lilas des horizons fuyards, le bleu voilé du ciel sur lequel couraient rapidement de longues files de nuages gris ouatés d'argent, et les ors pâles des rayons de lumière qui se glissaient obliquement sous les bois allégés de feuilles, les émerveillaient et les tenaient dans un enchantement tout plein d'allégresse. En même temps, l'air imprégné d'odeurs agrestes qui leur emplissait les poumons les excitait à marcher plus vite. Le sang battait dans leurs artères. — Qu'il est bon de vivre! s'écriait-il.—Il est doux d'aimer,— murmurait-elle...

XVIII

Elle le regardait aussi tout en marchant. Il avait l'air heureux et fier. Dans la plénitude de la grâce et de la force, agile et bien découplé, il se mouvait avec souplesse. L'œil étincelant et scrutateur, les lèvres fermées, il marchait dans sa satisfaction comme dans son manteau à grands plis, que balance son pas relevé, marche un conquérant devant les peuples. Elle l'admirait..... et s'étonnait. Elle le regardait de sa prunelle glissant vers la tempe sous sa paupière abaissée, sans qu'il se doutât d'un tel espionnage. Et lorsque, rappelé à lui-même, il portait ses regards sur elle, soudain elle abaissait les yeux, ou bien elle les fixait devant elle, ou bien encore elle lui souriait avec aménité. Et lui, lui jetant le bras à la taille, caressait sa joue fraîche de sa main; ou bien il la baisait sur son front blanc, et elle n'en rougissait pas, car son baiser maintenant était presque un baiser de frère...

XIX

Ils allaient ici et là, s'asseyaient, se levaient, examinant tout autour d'eux et se rasseyant encore. Sans penser, ils semblaient absorbés par une idée commune. Ils semblaient attendre tous deux quelque chose qui ne venait pas. Cette journée indécise de fraîcheur et de mouvement, à leur insu, leur paraissait longue. Les beautés qui finissent ressemblent parfois à celles qui commencent, mais elles sont plus sérieuses; je ne sais quel air de recueillement étend sur elles un nuage de tristesse. De même les baisers du départ sont plus doux que les baisers du retour. Quelque chose d'âpre les assaisonne. A l'automne, comme au printemps, sur la lisière éclaircie des bois, les violettes refleurissent; mais les violettes de l'automne ont plus d'éclat et de parfum; nous les préférons du moins : elles n'ont plus rien à promettre; nous sentons qu'elles vont mourir.

XX

Par moments, tous les deux, en même temps, ils se réveillaient de leurs pensées, et leur sourire mutuel éclairait leurs fronts comme une lueur de soleil qui s'étale sur un nuage. Ils se regardaient alors avec une sorte d'attendrissement, se serraient affectueusement les deux mains, se parlaient avec amitié, et souvent, posant sa tête sur l'épaule de son amant, elle prenait un enfantin plaisir à lui nouer en écharpe les deux bras autour du cou, comme si elle eût voulu l'étouffer dans une longue étreinte. Lui, souriait et recommençait à lui baiser les yeux et le front, non pas avec froideur, mais non pas avec ivresse. Cependant, jamais son front n'avait été si pur, et jamais ses beaux yeux si doux.....

XXI

La bise tomba. Un grand rideau de nuages, couleur

d'encre, pommelés de gris et de blanc, développa ses plis sur tout le ciel, répandant sur les bois, à travers les branches, une teinte uniforme qui leur donnait je ne sais quelle apparence de muette tristesse. Cette tristesse, malgré eux, commençait à s'infiltrer dans leur âme. Ils crurent qu'elle provenait exclusivement de l'aspect du ciel et des âpretés du temps. Ils ne l'avaient pas recherchée, mais, voluptueusement, ils l'accueillirent; elle était comme la dernière fleur de leur amour. Bonnes et chères tristesses qui vous exhalez de la solitude et du silence, comme vous nous faites nous reployer sur nous-mêmes! comme vous nous faites savourer, par avance, les plaisirs que nous souhaitons!

XXII

Les nuages cependant, de plus en plus, se massaient, s'amoncelaient et se fortifiaient les uns dans les autres. L'air se refroidissait. Des bouffées de vent cru, arrachaient les feuilles du bas en haut des arbres. Les fleurs des bois, minées par les eaux à la racine, se penchaient, tombant dans la vase qui les buvait, les souillait et les faisait pourrir. Ils observaient tout cela maintenant et méditaient. Pour la première fois de la journée, ils comprenaient enfin que la nature avare défaisait alors elle-même son ouvrage, comme pour leur reprendre impitoyablement, un à un, tous ses trésors.

XXIII

Par moments aussi, comme engourdis, ils dormaient à demi, tout en marchant à pas plus lents, dans les bras l'un de l'autre, laissant leurs cœurs battre ensemble, à l'unisson, dans le sommeil de la passion mûre. — Après trois mois, leurs cœurs s'étaient déjà créé des habitudes.

Et puis ils s'observaient de nouveau à la dérobée, sournoisement, comme s'ils s'apercevaient pour la première fois, et qu'un voile enfin, se soulevant entre eux, les laissât se voir sous une autre apparence que leur forme connue.

XXIV

Sentaient-ils cet engourdissement de leur âme? Peut-être. Ils ne se doutaient guère cependant de ce qui devait suivre. Le repos est doux à qui vient de supporter les luttes et les attentes de la passion. La fatigue elle-même a ses douceurs. Et puis le cœur de l'homme est ainsi fait, qu'il trouve une certaine saveur dans le calme. Ce n'est pas sans plaisir qu'il s'entr'ouvre pour laisser s'évaporer la tiède fumée de ses premières illusions. Les séductions qui le quittent l'allégent. La fuite du bonheur laisse après elle comme des airs de délivrance.

XXV

Mais, comme sous l'effort d'un réagissement volontaire et viril contre la torpeur qui les violentait, ils levèrent tous les deux le front en même temps. Diverses passions agitaient leurs âmes et les foulaient. Lui surtout, il avait dans les yeux des éclairs de défi en regardant le ciel plombé tout oscillant de nuages. Elle était triste et semblait implorer quelque chose d'auguste qui se cachait.—Mais ni la colère de l'un ni la muette prière de l'autre ne pouvaient rien changer aux mouvements de leur cœur. Ils sentaient frissonner leur volonté en eux-mêmes. Cette volonté elle-même, en se débattant, les châtiait. L'amère tristesse les gagnait aussi vite que l'ombre dans le ciel envahissait la lumière, et c'était vainement qu'ils essayaient de se roidir.

XXVI

Elle entendait, quoi qu'elle fît, comme l'avertissement d'une métamorphose. Et, en rougissant, elle lui cacha cette sensation. Pour la première fois qu'elle rentrait en possession de sa pensée, elle éprouvait une sorte de fierté en se sentant affranchie du joug qu'elle aimait encore.

Et lui, assis sur la lisière du bois, regardant avec elle la plaine assombrie, l'épaule appuyée à son épaule et la joue posée sur sa joue, il restait insensible et ne songeait même plus à baiser cette joue charmante. Il avait sur ses lèvres rassasiées comme une expression de fatigue. On eût dit qu'il trouvait un mérite sauvage à dédaigner des plaisirs devenus faciles.

ERNEST FEYDEAU.

(La suite prochainement.)

QUATUOR

DE COMÉDIENNES

(Suite et fin.)

III

MADEMOISELLE QUINAULT.

FRANÇOISE LES BAS-BLEUS.

Mademoiselle Françoise Quinault fut la Brohan du XVIIIe siècle; je ne veux pas dire Brohan avant la lettre, parce que sa planche a été trop imprimée. Elle succéda à mademoiselle Desmares dans les fortes en gueule de Molière. On décida bientôt que jamais comédienne n'avait mieux lancé le mot. Il lui arrivait souvent, tout étourdie par sa verve, de lancer son mot au lieu de lancer le mot de l'auteur. Elle portait avec une gaieté robuste la cornette et le tablier; mais sur sa jambe, qu'elle découvrait un peu trop, on aurait pu crier au bas bleu. Elle ne signait pas de proverbes comme mademoiselle Brohan cent ans plus tard, mais elle donnait à Piron une scène de ***la Métromanie;*** à La Chaussée, le meilleur acte du ***Préjugé à la mode;*** à Voltaire, le sujet de ***l'Enfant prodigue***. Il y avait chez elle un bureau d'esprit très-hanté des gens de lettres, mais surtout des gens de lettres de qualité, comme le comte de Caylus, le marquis d'Argenson, M. de Maurepas, Pont-de-Veyle, Marivaux, qu'on appelait M. de Marivaux; Fontenelle, qu'on appelait M. de Fontenelle; le diplomate Destouches, le chambellan Voltaire, d'Alembert, qui là n'était pas le fils de la vitrière, mais le fils de madame de Tencin. La canaille littéraire n'était pas admise au bureau d'esprit; elle n'était reçue qu'au bureau de charité, dans l'antichambre.

Mademoiselle Quinault ne se contentait pas de présider tous ces beaux-esprits, plus ou moins grands seigneurs; elle avait le génie de la domination, et elle voulait gouverner tout Paris, depuis la Comédie-Française jusqu'à Versailles. Les gentilshommes de la chambre, comme les semainiers, venaient prendre ses ordres, parce qu'ils avaient peur de son esprit, et parce qu'elle avait toujours un ami ministre.

Quand M. d'Argenson fut nommé ministre, mademoiselle Quinault fut de sa première audience. Le ministre fut chez lui ce qu'il était chez elle, un vrai courtisan. Bien plus, pour montrer que le pouvoir ne changeait pas son cœur, il l'a reconduisit dans l'antichambre et l'embrassa gaiement devant cinquante personnes, car il y avait foule ce jour-là. « Vous savez, lui dit-il, que je n'ai pas perdu le droit d'aller souper chez vous. » A peine le ministre avait-il tourné le dos, qu'un chevalier de Saint-Louis, supposant que mademoiselle Quinault était une femme de la cour (une femme de la Comédie est toujours une femme de la cour), s'inclina profondément devant elle et lui demanda sa protection avec toutes sortes de grâces. Mademoiselle Quinault, qui allait sortir, s'arrête sur le seuil, se retourne, regarde le solliciteur et lui tend les bras. « Monsieur, je ne puis mieux faire pour vous que de vous rendre ce que le ministre m'a donné. »

Et la voilà qui embrasse le chevalier de Saint-Louis à tour de bras, comme eût fait sur la scène, avec son gros René, la belle et vaillante Marinette.

L'académie de ces messieurs, surnommée la queue de la Régence pour ses contes libertins et ses propos licencieux, tint longtemps ses séances chez mademoiselle Quinault. Son salon, qui s'était ouvert dès 1720, ne se ferma qu'à sa mort, en janvier 1783.

Madame du Deffand, madame Geoffrin et mademoiselle de Lespinasse avaient un peu détourné les beaux-esprits de son chemin; mais elle ne fut jamais délaissée. Toute railleuse qu'elle fût jusqu'à ses derniers jours, elle avait des larmes pour les malheurs de ses amis. D'Alembert disait à la mort de mademoiselle de Lespinasse: « C'est encore mademoiselle Quinault qui m'a le mieux consolé, parce qu'elle a pleuré avec moi. »

Elle était née avec le siècle; elle vécut donc quatre-vingt-trois ans comme Voltaire, spirituelle comme Voltaire, et quasi-athée comme Voltaire.

Quand on répandit le bruit qu'elle allait mourir, car elle avait gardé sa célébrité, et son nom ne passait jamais en silence, le curé de Saint-Germain-l'Auxerrois monta chez elle pour lui parler de l'avenir. « L'avenir, lui dit-elle en respirant à peine, l'avenir, c'est le passé. »

Quoiqu'elle n'eût que peu de jours à vivre, elle se faisait coiffer, elle se poudrait, elle mettait des mouches, assise devant sa psyché, dans un nuage de dentelles. « Voyez-vous, monsieur le curé, je veux garder jusqu'au bout mon coiffeur et mon philosophe. »

Son coiffeur, c'était le célèbre Martini, qui avait chanté à l'Opéra, et qui coiffait les comédiennes depuis qu'il avait perdu sa voix. Son philosophe, c'était d'Alembert.

Selon Bachaumont, le curé de Saint-Germain-l'Auxerrois s'en alla comme il était venu. Il comprit sans doute qu'il ne pourrait lutter contre d'Alembert, et surtout contre Martini.

En effet, mademoiselle Quinault mourut dans l'impénitence finale, mais elle mourut coiffée.

Par son testament, où elle oubliait de recommander son âme à Dieu (elle ne croyait pas beaucoup qu'elle eût une âme), elle légua ses diamants et ses manuscrits à d'Alembert. Le philosophe porta sans doute les diamants sur la tombe de mademoiselle de Lespinasse; car, pour lui aussi, l'avenir c'était le passé. Mais que sont devenus les manuscrits de mademoiselle Quinault, Françoise les Bas-Bleus? D'Alembert aura jugé, avec son compas, qu'ils étaient dignes du feu. Et, pourtant, elle avait présidé tout l'esprit du XVIIIe siècle, je veux dire tout l'esprit qui courait les ruelles.

IV

MADEMOISELLE OLIVIER.

Hamilton disait des beautés anglaises que c'étaient des roses effeuillées dans du lait. Les brumes du Nord donnent aux femmes de Londres la fraîcheur idéale des vierges d'Ossian. Quand mademoiselle Olivier débuta à Versailles, dans Agnès de *l'Ecole des Femmes*, on pourrait dire dans ses seize ans, ce ne fut qu'un cri d'admiration sur toute la ligne, depuis le coin du roi jusqu'au coin de la reine. Sa figure avait seize ans, sa grâce avait seize ans, sa voix avait seize ans.

Elle était née à Londres, elle venait vivre à Paris; mais elle avait si peu de temps à vivre!

On la salua à ses débuts comme une autre Gaussin; elle en avait le charme pénétrant, la beauté expressive, la grâce voluptueuse. Elle avait, pour encadrer son teint de lait et de roses, de beaux cheveux blonds si abondants, que le soir, quand elle les dénouait, ils s'échappaient en cascades impétueuses sur son cou mollement incliné, sur son sein de statue antique, sur ses épaules ondoyantes, jusque sur ses hanches de marbre veiné. Quoiqu'elle fût blonde comme la gerbe de froment, elle avait des yeux noirs de la plus brûlante éloquence, ce qui donnait à sa physionomie je ne sais quoi d'imprévu qui achevait de séduire : car, en ce temps-là surtout, la beauté grammaticale était, comme les vieilles tragédies, quelque chose de parfait et d'ennuyeux.

Elle était, selon le langage du temps, plutôt destinée au service de Thalie qu'au service de Melpomène. Sedaine déclara qu'elle seule savait et jouait le rôle de Victorine dans *le Philosophe sans le savoir*. « Ce n'est pas mademoiselle Olivier, c'est ma Victorine elle-même. »

Mais la vraie bonne fortune, au théâtre, de mademoiselle Olivier, fut la création du Chérubin de Beaumarchais. Elle joua ce rôle pendant toutes les représentations du *Mariage de Figaro*, comme l'Amour l'eût joué lui-même, avec toutes les malices, toutes les espiègleries, tous les battements de cœur des aubes amoureuses. Elle ne fut jamais si jolie; aussi, comme elle le prenait, le cœur de la comtesse, de Suzanne, de Fanchette et du public par-dessus le marché! car les femmes se laissaient séduire par Chérubin, et les hommes ne perdaient pas de vue que, sous l'habit du page, il y avait mademoiselle Olivier. Et comme elle chantait la romance! Beaumarchais, qui l'attendait dans la coulisse, la prenait dans ses bras et menaçait de l'y emprisonner.

Ce fut bientôt la mort qui la prit dans ses bras. Elle avait un amant, le chevalier de Verninac, qui était revenu d'Amérique avec Lafayette et qui parlait de l'émancipation des noirs en lui baisant les yeux. Malheureusement, quoiqu'il l'aimât beaucoup, il ne prenait pas sa passion au sérieux. Quoiqu'elle fût toujours souriante au dehors, dès qu'elle était seule avec lui, elle descendait avec une amère volupté dans les abîmes du sentiment. Cette belle fille, qui semblait née pour porter gaiement le masque de l'amour, avait dans le cœur tous les enthousiasmes et toutes les mélancolies. Le jeune homme, après avoir longtemps chanté des sérénades sous son balcon, finissait par se faire prier, Roméo paresseux, pour venir écouter la chanson de l'alouette. Mademoiselle Olivier chanta bientôt, comme Chérubin :

Que mon cœur, que mon cœur a de peine!

Son amant, sous prétexte de venir la prendre au sortir du théâtre, faisait son tour de coulisses et s'y livrait au pillage, comme un soldat sans discipline, riant avec mademoiselle Sainval, effeuillant les bouquets de mademoiselle Comtat et donnant ses diamants à mademoiselle Lange. Mademoiselle Olivier mourait de chagrin, mais elle avait la pudeur de sa passion; elle ne montrait toujours que son charmant sourire. « Comme vous êtes heureuse! lui disaient les autres, tant de beauté et tant de talent! — Oui, disait-elle avec sa douceur toute printanière; oui, je suis bien heureuse. » Et dès qu'elle était seule, en face de son amour et loin de son amant, elle pleurait à toutes larmes, en songeant que tant de beauté et tant de talent ne valaient pas une heure de joie amoureuse. Souvent elle rapportait une moisson de bouquets, mais il lui semblait que c'étaient des fleurs mortuaires jetées sur le tombeau de son cœur.

L'amour l'avait tuée à moitié : elle jouait un peu moins; elle finit par ne plus venir au théâtre. Le chevalier de Verninac ne voulut pas comprendre qu'il lui fallait l'aimer à toute heure pour la sauver. En effet, elle était de celles qui sont emportées par le premier amour, tant elles se donnent tout entières, corps et âme, sans vouloir rien garder pour le lendemain de la fête.

Il y avait à peine un mois qu'elle n'allait plus au théâtre, lorsqu'elle se sentit à son dernier jour. Elle prit les mains de mademoiselle Devienne, qui la venait voir souvent. « Ah! ne me quittez pas, je ne veux pas mourir seule! »

Mademoiselle Olivier se souleva, et se regarda dans un miroir qu'elle avait sur le lit.

« Je vais mourir; voyez plutôt. »

Elle avait les lèvres blanches et les yeux égarés.

On frappa. C'était Verninac qui venait de se faire coiffer. Il n'avait jamais été mieux poudré. Quand il vit sa maîtresse si pâle, il se jeta tout éperdu dans ses bras.

« Tu ne m'aimes plus, » lui dit-elle.

Elle le regarda tristement.

« Il est trop tard; c'est fini; mes yeux s'en vont, je ne te vois plus. Ah! »

Elle venait de mourir.

Comme elle avait oublié de mourir en Dieu, la sainte profane qui était morte en l'amour, on refusa son corps à l'église. Toutefois, moyennant trois cents francs donnés aux pauvres, le curé de Saint-Sulpice permit qu'elle fût enterrée comme les pauvres. La Comédie-Française, Beaumarchais à sa tête, voulait qu'on lui donnât en grande pompe les honneurs de la sépulture; le curé de Saint-Sulpice tint bon et dit qu'il fallait humilier dans la mort celle qui n'avait été que vanité.



On écrivit sur la pierre tumulaire de mademoiselle Olivier les deux vers de Malherbe :

Et rose, elle a vécu ce que vivent les roses !
L'espace d'un matin.

Mais ce que je viens d'écrire n'est que la légende du Chérubin mis au tombeau dans la poésie de ses vingt ans. L'histoire, qui ne respecte rien, dit que mademoiselle Olivier avait deux autres amants : le comédien Dazincourt et le médecin de la Comédie, lesquels se disputèrent l'épée à la main l'enfant qu'elle avait eu de Verninac.

ARSÈNE HOUSSAYE.

COURS DU COLLÉGE DE FRANCE.

M. PHILARÈTE CHASLES.

Le nombre des fidèles de l'esprit, des hommes qui s'occupent de tout ce qui touche à l'art ou aux lettres, est plus considérable qu'on ne pourrait le supposer, lorsqu'on voit tant de gens livrés corps et âme aux affaires. Il nous semble même qu'une réaction s'opère déjà contre ce vertige qui a saisi un peu tout le monde, il faut l'avouer. On parle moins de spéculations, on en médit partout, peut-être n'est-ce pas sincère, mais le flot sans cesse croissant des ruinés, des désillusionnés rendra cette réaction plus générale. Nous ne croyons pas nous abuser, la foule d'auditeurs qui se pressent aux cours du Collége de France est d'un bon augure. Cette foule est jeune, vaillante, attentive; c'est bien cette jeunesse qui faisait dire à Michelet, dans un de ces mouvements spontanés d'éloquence qui passionnaient tant son auditoire avide de phrases remuantes : « La France est l'avenir de l'Europe, et vous, Messieurs, vous êtes l'avenir de la France ! »

Aujourd'hui on n'est pas seulement préoccupé de notre histoire, de notre littérature, l'étude des littératures étrangères modernes devient de plus en plus en vogue. Les revues publient chaque jour des romans anglais, allemands; il vient de se fonder, à l'instar de la *Revue Britannique*, un grand recueil spécialement consacré aux œuvres germaniques, et en ce moment même, le livre de M. de Tourguenieff obtient un énorme succès. Cette étude des littératures étrangères a été longue à s'introduire dans nos mœurs; longtemps elle n'a été le fait que de quelques grands esprits, et si elle est devenue populaire, si elle est regardée comme indispensable, on le doit en partie, il faut le reconnaitre, à un professeur du Collége de France, à M. Philarète Chasles, qui a donné l'impulsion, un des premiers.

La chaire de M. Chasles fut créée il y a une douzaine d'années, par M. Villemain, et depuis cette époque un nombreux auditoire n'a pas cessé de venir écouter la parole du professeur qui apportait des idées nouvelles sur des littératures à peu près inconnues. Son grand mérite est de les avoir rendues attrayantes, tout en ne délaissant pas le côté sérieux, d'avoir montré le charme de ces études, et leur nécessité pour se rendre bien compte de la marche et des corrélations de l'esprit humain.

Tout le monde connait ces études, elles ont été heureusement réunies et sont une des lectures les plus instructives et les plus complètes que l'on puisse faire.

Cette année, le savant professeur a choisi un programme qui n'est pas moins piquant que celui des années précédentes, par le sujet même, qui est ignoré de tous, et par l'actualité qu'il renferme. M. Chasles commentera la littérature *anglo-hindoustanique*, c'est-à-dire tout ce qui s'est écrit sur l'Inde et les Indiens, par les Indiens et les Anglais. Le professeur fera en même temps cette histoire si intéressante de l'Inde, le berceau de toutes les civilisations, qui se trouve aujourd'hui sous la domination des Anglais, et touche à notre histoire par tant de côtés malheureux. Dans son rôle d'historien, la parole de l'éminent professeur sera impartiale, sévère pour les Anglais comme pour la légèreté française, qui abandonna les conquérants de l'Inde, Dupleix et La Bourdonnaye. « Qu'est-ce que l'Inde, les Hindous ? s'écriait Voltaire, avec ce sourire qu'Houdon a légué à la postérité dans le buste célèbre de la Comédie-Française; qui peut s'occuper de l'Hindoustan ? » Et tout le monde alors était de l'avis de S. M. Monsieur de Voltaire, roi par l'esprit, la royauté la plus tyrannique.

M. Chasles ne nous a pas paru avoir l'intention de profiter des occasions qui sont ouvertes à une brûlante éloquence, aux allusions qui enlèvent, c'est le mot, si facilement l'imagination des foules; il a pleinement raison. Les cours du Collége de France ne sont pas des tribunes politiques où l'orateur doit obéir aux passions de son auditoire, à l'opinion du moment, chercher les applaudissements par toutes les ressources de la rhétorique. Ce ne sont pas des plaidoyers que l'on doive exiger d'un professeur, mais des documents, des recherches propres non à émouvoir de jeunes étudiants bruyants, mais à éclaircir des horizons, à ouvrir de nouvelles voies à la science.

Le professeur nous semble plus dans son rôle lorsqu'il est avant tout savant, lorsqu'il aborde même les détails, et qu'il ne se contente pas d'aperçus généraux, brillants à la vérité, mais insuffisants. Les fondateurs du Collége de France le comprenaient ainsi. Il est difficile, en visant à l'éloquence, à la belle phrase, de ne pas le faire au détriment de son sujet, et, d'un autre côté, le professeur s'expose à des applaudissements qui le lendemain peuvent se changer en sifflets. Il n'est pas ainsi l'esclave de la foule, qu'il doit, au contraire, dominer.

On ne craindra pas que M. Philarète Chasles ne tombe dans un excès contraire, et que sa parole ne soit ou pédante ou frivole. S'il évite les mouvements de l'éloquence, les tirades qui provoquent les tumultes, les triomphes, il donne à son langage le naturel et le charme de l'esprit. Il ne se renferme pas strictement dans le sujet qu'il s'est imposé; avec la facilité dont il est doué, il touche à toutes les questions religieuses, philosophiques, militaires, qui se présentent à son esprit; l'anecdote même n'est pas délaissée; et plus d'une fois, nous l'espérons, il sera ramené à ce XVIIIe siècle qu'il connait si bien !

Les jeunes gens qui ne suivent ses cours que pour chercher une émotion comme au théâtre, un plaidoyer comme au palais, ne seront peut-être pas satisfaits. Mais les cours du Collége de France sont créés pour des hommes sérieux, let-

trés, et non pour des bacheliers trop nouvellement éclos du collége, ou des étudiants de première année.

N'est-il pas triste que souvent un professeur qui en dehors de son cours a rendus de grands services à la littérature soit exposé aux rires de quelques polissons, surtout lorsque cet homme est toujours resté jeune et qu'il n'a rien sacrifié à la liberté de sa conscience?

Les applaudissements sincères qu'a reçus M. Chasles, dès sa première leçon, le nombre croissant de ses auditeurs, suffisent pour prouver l'intérêt de ce cours et l'attrait qu'on peut donner à la science et aux études les plus sérieuses.

GEORGES NIEL.

BIBLIOGRAPHIE.

E. LAFORGE. *De la Peinture et des Peintres dans les duchés italiens.*
ALVIN. *Les Commencements de la Gravure aux Pays-Bas.*
ALVIN. *Les Envois de Rome.*
PH. BÉCLARD. *Jean Cousin a-t-il été statuaire?*

Un livre d'art imprimé avec un luxe bien entendu et de bon goût acquiert, ce nous semble, une double valeur. Quoiqu'il ne soit jamais parvenu à Paris un grand nombre d'exemplaires des rares livres imprimés à Lyon, par M. Perrin, sans aucun doute quelques-uns de nos lecteurs en auront rencontré çà et là. M. Perrin a fait fondre des caractères du XVIe siècle, a fait copier des fleurons et des lettres initiales dans le même style, il a commandé un papier collé solide et transparent, et il vient de publier avec une perfection rare un livre intitulé : *De la Peinture et des Peintres dans les duchés italiens du* XIIIe *au* XVIIe *siècle*, par Edouard Laforge. L'auteur a dû passer de longues années en Italie, et étudier les monuments eux-mêmes avant d'en parler; doué d'un goût sûr, accru par la grande fréquentation des œuvres d'art, M. Laforge a su esquisser en quelques pages les grands travaux de l'art à Modène, à Parme, à Plaisance, à Gênes et dans le Piémont; dans une introduction qui tient une grande partie du volume, il nous trace l'histoire de la peinture dans ces pays depuis la plus haute antiquité jusqu'à Léonard de Vinci; il nous dit les procédés qu'employaient les artistes qu'il étudie, il nous montre leur science et nous apprend le profit qu'on peut tirer d'une étude consciencieuse de ces petites écoles, qui, réunies ensemble, ont formé la plus grande école de peinture du monde entier.

L'Académie royale de Belgique avait mis au concours, pour l'année 1857, la question suivante: « Faire l'histoire de l'origine et des progrès de la gravure dans les Pays-Bas, jusqu'à la fin du XVe siècle. » Un seul mémoire a été présenté au concours, et M. Alvin a été chargé de l'examiner et d'en rendre un compte exact à l'Académie; c'est ce rapport qu'il vient de publier sous ce titre : *Les Commencements de la gravure aux Pays-Bas*. Après avoir passé en revue, avec un soin tout particulier, les faits capitaux du mémoire, M. Alvin conclut qu'il doit être procédé à un nouveau concours sur la même question. L'auteur anonyme de ce mémoire fait preuve, d'après ce que nous avons pu pressentir, d'une grande érudition et d'une certaine sagacité, mais un esprit trop paradoxal et un peu trop partial lui fait attribuer d'un seul bond à la ville de Liége l'invention de la gravure en bois, de la gravure au burin et de la gravure à l'eau-forte. Il parle aussi trop souvent d'estampes et de livres qu'il n'a pas vus, et dans une question semblable à celle qui lui était posée, c'est seulement en voyant que l'on peut juger.

La question de l'envoi périodique d'élèves à l'Académie de Rome a été l'objet de bien des discussions. M. Gustave Planche, dans la *Revue des Deux-Mondes* (tome IV, 1848, p 441), a tenté d'en montrer les inconvénients en même temps qu'il en reconnaissait les avantages; d'autres critiques sérieux en ont fait le sujet d'intéressantes critiques chaque fois que les envois nouveaux leur en fournissaient l'occasion; M. Alvin, dont nous venons de citer un savant compte rendu a étudié tout dernièrement cette question dans les bulletins de l'Académie royale de Belgique. Après une comparaison faite avec un soin tout particulier entre le mode français et le mode belge, il conclut pour une amélioration sensible et propose un règlement dont nous allons donner en quelques mots le résumé: Le gouvernement aurait en Italie une maison où logeraient ses pensionnaires; chaque lauréat y habiterait au moins trois ans; on pourrait admettre dans cette maison quelques artistes qui payeraient pension et qui seraient présentés, soit par le gouvernement, soit par une corporation légalement reconnue; tous les pensionnaires seraient libres de leurs travaux; la maison serait régie par un directeur chargé de la surveillance administrative et disciplinaire; chaque lauréat avant son départ serait patroné par un membre de l'Académie des beaux-arts; tous les trois ans un membre de la même Académie serait chargé d'aller inspecter les travaux de l'Ecole de Rome; enfin, la pension annuelle serait fixée à deux mille cinq cents francs par an.

Jean Cousin a-t-il été statuaire? Tel est le titre d'une petite plaquette in-8° qui vient de paraître à Angers, et dans laquelle l'auteur, M. Philippe Béclard, cherche à prouver que Jean Cousin n'a jamais sculpté le moindre bloc de marbre. Il passe en revue chacune des œuvres attribuées à cet artiste, le tombeau de Diane de Poitiers, celui de Louis de Brézé, le monument de Charles-Quint, la statue de Philippe de Chabot, un bas-relief représentant deux personnages couchés et une statuette de saint Sébastien. Or, tout en reconnaissant avec M. P. Béclard, que le mérite de J. Cousin comme sculpteur n'est pas bien évident, nous désirerions trouver quelques preuves certaines à opposer aux conjectures de M. Alex. Lenoir et de M. de Clarac. Les documents que l'on espère trouver peuvent sans doute détruire ce préjugé, mais ne peuvent-ils pas aussi bien prouver le contraire? C'est ce que tôt ou tard, nous l'espérons du moins, M. Philippe Béclard nous dira.

GEORGES DUPLESSIS.

CAUSERIE DRAMATIQUE.

MADEMOISELLE RACHEL.

L'année qui vient de s'achever semble avoir donné pour mot d'ordre à celle qui commence de continuer son hécatombe de victimes choisies. Le Nécrologe de l'an nouveau s'ouvre encore par un nom illustre. Après une maladie dont l'issue, malheureusement trop certaine, n'était cependant pas aussi prochainement attendue, mademoiselle Rachel vient de mourir dans un petit coin de la terre française, qui est le vestibule de l'Italie.—La souveraineté dramatique qu'elle a exercée pendant près de vingt années, ses courses victorieuses à l'étranger, où elle allait populariser les œuvres de notre théâtre national, ont laissé d'elle, partout où elle a passé, un durable souvenir, qui fera de sa mort un événement européen, une date presque historique. On peut le dire sans exagération, c'est une tête couronnée que la mort vient de toucher. On a beaucoup écrit sur mademoiselle Rachel pendant sa vie ; car elle était, comme femme et comme artiste, un de ces personnages que leur évidence soumet incessamment aux indiscrètes curiosités de l'opinion. On va sans doute écrire beaucoup à propos de sa mort, la *Chronique* a ses nécessités, et souvent elle est obligée de faire un pupitre d'un cercueil à peine fermé. Déjà, pour obéir à cette curiosité du public, on a commencé des révélations, qui, tout intéressantes et toutes sympathiques qu'elles puissent être, auraient pu être retardées, sans qu'on eût pour cela manqué de zèle pour la mémoire de la célèbre tragédienne.—Sans doute, l'actualité est un besoin de l'époque ; mais il y a des occasions où ce besoin doit sembler pénible à satisfaire.

Quant à nous, n'ayant pas eu l'honneur, souvent envié, de connaître particulièrement mademoiselle Rachel, nous ne pourrons ajouter aucun détail biographique inédit à ceux qui sont déjà connus, et nous sommes obligé de nous restreindre dans les limites discrètes d'une simple appréciation artistique.

Comme tous les talents supérieurs dont l'arrivée imprévue occasionne un déplacement soudain dans les idées et dans les goûts du public, la grande tragédienne dont Paris accompagne aujourd'hui même les funérailles a soulevé bien des discussions dans la critique pendant le cours de sa carrière si hâtivement interrompue. — Peu d'artistes ont éveillé plus de passions ; mais si l'admiration ne s'est pas livrée toujours sans résistance, si l'enthousiasme s'enveloppait quelquefois de formules restrictives, une chose qui n'a jamais été contestée à la défunte par aucune voix, ce fut sa nature nativement privilégiée, qui, dès le premier aspect, et avant même qu'elle eût agi ou parlé, lui permettait de révéler cet *on ne sait quoi* de plus qu'humain, indiquant une de ces rares individualités que l'art destine à la domination des foules.—Aussi la mort de mademoiselle Rachel est-elle plus que la disparition regrettable d'une femme intelligente, jeune, admirée, aimée; elle est pour l'art un véritable sinistre.—Quelque chose était avec elle, qui ne sera plus ; et c'est bien véritablement une grande place vide que va faire ailleurs cette petite place qu'on creuse à sa dépouille.—Mademoiselle Rachel est morte à trente-sept ans. On ne peut se défendre d'être profondément attristé par ces rigoureuses préférences du destin, qui semble quelquefois transformer la mort, le doux ange de la délivrance, en une sorte de juge brutal, appliquant avec colère la loi de destruction. Mais si mademoiselle Rachel est morte bien jeune, sa carrière n'en reste pas moins aussi pleinement remplie que puisse le souhaiter l'ambition humaine : son nom reste un des plus sonores qu'ait répétés le siècle. Depuis longtemps la gloire lui avait dit son dernier mot, et si elle avait encore quelque chose à demander à la vie, ce ne pouvait être que le repos.—Relativement, elle aura donc vécu bien plus que d'autres grands artistes dont l'existence se sera prolongée plus longtemps que la sienne, mais qui auront dépensé une partie de leur vie dans des luttes pénibles et obscures.—Sans doute, elle aussi, a connu les difficiles chemins; mais elle n'a pas eu le temps de s'y lasser.—Elle a eu à lutter, comme tant d'autres : qui dit conquêtes dit combats; mais cette partie de sa biographie reste la plus courte.—Elle commença à régner dès qu'elle fut connue, et jamais peut-être acclamation plus unanime et plus spontanée n'inaugura une nouvelle royauté dans l'art, et ne couronna un plus jeune front.

Dès les premiers jours où elle parut sur le théâtre du Gymnase, voué alors aux puérils jeux de scène du petit répertoire qui y avait été acclimaté par M. Scribe et ses écoliers, quelques fervents, toujours en quête de l'inconnu, découvrirent dans cette enfant celle qui allait être la grande muse tragique de l'époque.—Une destinée favorable ne permit point cependant que ce début prît les proportions d'un événement.—Si mademoiselle Rachel eût réussi tout d'abord avec éclat dans le genre étroit et faux où elle s'était montrée au public, peut-être que le public l'aurait condamnée à y rester, et qu'elle eût été perdue pour le grand art qu'elle était appelée à régénérer.—Heureusement pour elle et pour tout le monde, elle ne fit que traverser le territoire de la comédie bourgeoise. Son grand geste sculptural, ses fières allures, ses hautaines attitudes, cet organe sonore, plein, l'un des plus magnifiques instruments qui eussent depuis longtemps exprimé la passion, firent dissonance avec les petites phrases, alternées de petits couplets, de ce petit drame. — L'actrice n'eut qu'un succès d'estime. Le directeur du Gymnase crut s'apercevoir qu'un article de l'engagement était pour sa pensionnaire une porte de sortie, et il la lui ouvrit, croyant bien ne laisser partir que la *Vendéenne*.—Peu de temps après, entrant par hasard à la Comédie-Française, à cette époque un des plus célèbres déserts de l'Europe, il la reconnut.—C'était déjà *Camille*,—non plus une petite débutante *donnant quelques espérances*, et qu'il fallait encourager,—mais la grande et fière Romaine de Corneille. Le lendemain, c'était *Hermione*; huit jours après c'était déjà celle qui fut Rachel.—On sait combien le public fut

prompt à retourner à ce théâtre, presque délaissé, et avec quelle ferveur passionnée il accueillit la résurrection des vieux maîtres classiques. — Pour qu'un pareil enthousiasme ait pu se maintenir à un degré égal pendant dix-huit ans; — pour avoir su, avec cinq ou six rôles, ramener le culte d'une forme dramatique qui n'était plus dans le goût de l'époque, — il fallait quelque chose de plus qu'un grand talent, il fallait cette puissance souveraine d'un art supérieur. — Le public, encouragé quelquefois par la critique, a tenté de se soustraire à cette domination évidente, il se brouillait avec son actrice; — mais elle demeurait toujours la favorite, et à chacun de leurs raccommodements l'art gagnait une de ces belles fêtes comme on en voyait souvent à ces heureuses époques où les sereines distractions de l'intelligence étaient plutôt un besoin véritable qu'une affaire de mode. — Si on recherche quelle a été l'influence de mademoiselle Rachel sur le mouvement dramatique de son époque, il y aura peu de chose à dire qui puisse ajouter à sa gloire. — Elle a restauré passagèrement la tragédie française, rien de plus. En dehors des cinq ou six grandes figures tragiques qu'elle avait fidèlement restituées, elle a peu favorisé le théâtre contemporain, non par crainte d'impuissance, mais par sympathie, peut-être par reconnaissance pour les vieux poëtes auxquels elle réservait de préférence ses souffles les plus puissants. Cette piété un peu exclusive envers le passé ne l'empêcha point quelquefois de prêter l'appui de son talent à des œuvres modernes. — Mais ce n'est point là ce qui peut compter pour des services rendus à l'art de son temps. — Sauf de rares exceptions, mademoiselle Rachel avait la coquetterie de l'isolement et du tour de force, — elle protégeait particulièrement de sa présence et de son autorité des pièces — qui n'auraient pu exister sans elle, et il y eut dans quelques-unes de ces créations plus de charité que de dévouement. — Hostile à l'art dramatique, on ne peut point affirmer qu'elle le fut, mais du moins peut-on dire qu'elle se montra quelquefois paresseusement indifférente à l'aider. — Ce qui est certain, c'est que la tragédie est morte de nouveau avec elle. *Hermione, Camille, Phèdre, Emilie,* toutes les amoureuses, toutes les passionnées, toutes les jalouses, qu'elle faisait vivre, vont reprendre leur immobilité de bas-relief — et rentrer dans le monde endormi de la tradition — jusqu'à ce qu'une autre muse inspirée vienne souffler de nouveau sur la poussière qui les recouvrira.

Mademoiselle Rachel ne fut pas seulement une grande artiste dont le nom est destiné à se perpétuer au théâtre : — en dehors de la scène, elle était encore une des plus illustres personnalités de son époque. — Dépouillée du prestige dramatique, elle retrouvait dans le monde une autre souveraineté qui était reconnue par tous ceux qui eurent l'honneur de l'approcher. C'était la grâce ajoutée à la grâce, disaient ceux qui avaient la réputation de ne dire que la vérité. — On a répété d'elle des mots charmants, qu'elle daignait faire elle-même, et sa correspondance indique une tournure d'esprit qui ne devait pas son originalité au vulgaire jargon des coulisses. — On a raconté quelquefois que les maréchaux de l'empereur Napoléon, lorsqu'ils devaient assister à quelque cérémonie d'apparat, allaient consulter Talma sur la manière de draper leur manteau de cour. Les plus grandes dames d'aujourd'hui auraient pu consulter mademoiselle Rachel sur la manière de s'envelopper dans un châle. — Elle possédait, avec la merveilleuse intuition que donne l'art, le sens intime des grandes élégances de l'attitude et du vêtement. — Dans le moulage qui aurait reproduit les plis formés par son cachemire, un statuaire aurait pu, sans commettre d'anachronisme, couler la tunique destinée à revêtir les lignes harmonieuses d'une figure antique.

HENRY MURGER.

NÉCROLOGIE.

Voici la triste nomenclature des vides que la mort a faits en 1857 dans le monde des arts, des lettres et du théâtre :

PEINTRES. — *Français* : Furjon, professeur à l'école de peinture de Rennes, second grand prix de Rome. Marette, peintre verrier. Pierre Lacroix, élève de David et de Gros. F. Souchon, professeur sous-directeur des cours de dessin et de peinture des écoles académiques de Lille. Boisselier, peintre de paysage. Louis Garneray, peintre de marine. Philastre, peintre décorateur. Achille Dévéria, conservateur des estampes à la Bibliothèque impériale.

Etrangers : Kruger, peintre de la cour de Prusse. J.-E. Van der Plaesten, peintre d'histoire et professeur de dessin à l'Académie de Gand. Koelmann, peintre belge. Giachino Barberi, peintre romain. Constantinos Oikonomos, peintre grec. J.-M. Jansen, peintre paysagiste. C. Kruseman, Hollandais, peintre d'histoire.

SCULPTEURS. — *Français* : Simart, membre de l'Institut. Pigal. J.-S. Pflug, sculpteur sur bois.

Etrangers : H.-G. Ruida, sculpteur espagnol. Frederico Casali, sculpteur romain. Lambert Crahay, sculpteur belge. Rauch, sculpteur allemand.

GRAVEURS. — *Français* : Desnoyers, graveur en taille-douce, membre de l'Institut. Bein.

Etranger : Kruger, Saxon.

ARCHITECTES. — *Français* : Feuchère, architecte du département du Gard. Nicolas Villot, architecte de Strasbourg. Lassus, architecte de Notre-Dame et de la Sainte-Chapelle. Viollet-le-Duc, ancien conservateur des résidences royales.

Etrangers : Luigi Rossini, architecte et sculpteur, professeur de l'Académie de Saint-Luc. Zanth, architecte du roi de Wurtemberg, constructeur du château mauresque de la Wilhelma.

COMPOSITEURS. — *Français*. Arnaud Beaumès, compositeur lyonnais. Muller, compositeur et professeur au Conservatoire de Lille.

Etrangers : Michel de Glinka, directeur de la chapelle impériale de Saint-Pétersbourg. Fischhof, ancien directeur du Conservatoire de musique à Vienne. Charles Czerny, compositeur et pianiste allemand.

LITTÉRATEURS. — Alfred de Musset, membre de l'Institut.





KNAUS PINX^T

UN CONVOI FUNÈBRE

Jules Libert. Eugène Sue. Auguste Comte, auteur de la *Philosophie positive*. Custine. Béranger. Gustave Planche, critique. Mourier, auteur dramatique, directeur des Folies-Dramatiques. Gilbert Faure. Léon Battu, auteur dramatique. Lefèvre-Deumier. Castil-Blaze.

Étrangers : Carl Muchler, le doyen des poëtes de l'Allemagne. Docteur Medhurst, auteur de travaux remarquables sur la langue chinoise. Frédéric Funk, littérateur et philologue allemand. Manuel de Quintana, poëte espagnol. Salomos, poëte grec. Madame Bojanowska, auteur de poésies remarquables. Wsseweloschki. Comte Charles de Fiquelmont, ex-ministre de la guerre en Autriche, auteur de plusieurs ouvrages sur la politique. Comtesse Elisabeth Bagréefl-Speransky, auteur des *Pelerins russes à Jerusalem*. Michael Senn, poëte tyrolien, mort à l'hôpital militaire d'Inspruck. W. H. Warnsinck, poëte hollandais.

ARTISTES DRAMATIQUES.—*Français :* Mademoiselle Avenel, ancienne soubrette de la Comédie-Française. Mademoiselle Davenay. Mademoiselle Virginie Bourbier. Madame Desmousseaux, duègne de la Comédie-Française. Mademoiselle Delphine Humbert, ancienne pensionnaire du premier et du second Théâtre-Français. Mutée, ancien artiste des Variétés. Morel, un des doyens des artistes dramatiques de France.

DANSEURS.—*Etrangers :* Gabriella Vella, jeune danseuse allemande, fille d'un conseiller d'Etat de Saxe.

NOUVELLES DE L'ART.

Par décret impérial du 4 janvier, M. Théodore de Banville, homme de lettres, a été nommé chevalier de la Légion d'honneur.

La poésie contemporaine reçoit, dans la personne de M. Théodore de Banville, une marque éclatante de la sympathie que le gouvernement de l'Empereur accorde aux écrivains qui, dédaigneux de la fortune et de la popularité, se sont toujours maintenus dans les pures régions de l'art, si désertes aujourd'hui. La haute initiative prise en cette circonstance par S. Exc. M. le ministre de l'instruction publique sera vivement appréciée par la littérature tout entière, ainsi honorée dans un de ses plus jeunes représentants. M. de Banville est à peine âgé de trente-quatre ans, et il y a dix-sept ans déjà qu'un premier volume de vers, intitulé : *les Cariatides*, a commencé sa réputation, désormais consacrée.

— L'Académie des Beaux-Arts, dans sa séance du 19 décembre 1857, a nommé correspondant M. Stuhler, architecte du roi de Prusse, en remplacement de M. Zanth.

M. Zanth, artiste distingué, est auteur de plusieurs travaux remarquables, entre autres du palais de la Wilhelma, qu'il a construit pour le roi de Wurtemberg, et qui a été décrit dans l'*Artiste*. M. Stuhler, conseiller intime, architecte de la cour, mérite à juste titre la distinction que vient de lui accorder l'Académie des Beaux-Arts : c'est lui qui a été chargé de faire les plans du Dôme de Berlin. Il a présenté, il y a quelques jours, ses dessins au roi de Prusse et au prince royal, qui les ont acceptés, après quelques modifications faites au plan primitif. L'église rappellera sans la copier la basilique de Saint-Pierre de Rome : les devis s'élèvent à environ huit millions de thalers.

Dans sa séance extraordinaire de mercredi 6 janvier, l'Académie des Beaux-Arts a nommé président pour l'année 1858 M. Robert Fleury, vice-président de l'année 1857, et M. Gatteaux a été nommé vice-président pour 1858.

Dans la même séance, l'Académie a élu M. Rietschel, sculpteur à Dresde, associé étranger en remplacement de M. Rauch, décédé.

On vient de placer dans l'église Sainte-Geneviève, sur l'autel de la Vierge, la statue de M. Demesnay, représentant la vierge Marie, et dont l'*Artiste* a donné la gravure dans un de ses derniers numéros.

S. A. I. le prince Jérôme Napoléon vient d'envoyer à l'hôtel impérial des Invalides, dont il est le gouverneur honoraire, une réduction en bronze de la colonne de la place Vendôme, et un tableau peint par M. E. de Frenne, représentant une messe aux Invalides, en 1852. Ces objets ont été remis au général gouverneur de l'hôtel par le secrétaire des commandements de Son Altesse Impériale.

La date du 2 décembre est gravée sur le socle de la colonne. C'est une attention du prince Jérôme qui, en donnant aux invalides, gardiens du tombeau de l'Empereur, son frère, ce nouveau témoignage de sa sympathie, a voulu leur rappeler le jour anniversaire de la bataille d'Austerlitz.

Aussi, ceux de ces vieux braves qui ont assisté, ainsi que leur gouverneur actuel, le général comte d'Ornano, à cette mémorable bataille, ont-ils exprimé les sentiments de la plus vive reconnaissance, en voyant au milieu d'eux la reproduction du monument élevé par l'Empereur Napoléon Ier à la gloire de la grande armée, et consacré au souvenir de nos exploits de 1805.

—On a placé l'entablement de l'édifice de la mairie du quatrième arrondissement. Cette vaste construction peut être considérée comme étant arrivée aux deux tiers de son achèvement complet : toutefois la nouvelle mairie ne pourra recevoir les différents services qui doivent y être installés qu'à la fin de la campagne prochaine.

La façade principale de l'édifice se développe sur la place du Louvre : elle est précédée d'un avant-corps ou péristyle décoré de six colonnes, et cette disposition donne à toute la construction un cachet assez grandiose. Cette façade a en outre cela de particulier qu'elle est la presque exacte imitation de la façade de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, sa voisine, avec cette différence que le style ogival de l'église est traduit dans la mairie en plein cintre.

Les deux autres façades se profilent sur les rues des Fossés-Saint-Germain-l'Auxerrois et Chilpéric.

—On travaille aussi activement à la construction du nouveau presbytère et de la nouvelle maison de secours du quatrième arrondissement.

M. X. voulait avoir son portrait sous un triple aspect : avant sa fortune, pendant sa fortune, et après sa mort. Le

peintre essaya d'abord de combattre une idée aussi excentrique, mais il ne put rien obtenir de son client. Il a fallu que son pinceau se prêtât à un désir si fermement exprimé. En conséquence, il a divisé sa toile en trois parties. A gauche, on aperçoit M. X., à l'âge de vingt-cinq ans, vêtu d'un habit d'une fraîcheur douteuse, de linge d'une couleur problématique, et coiffé d'un chapeau quelque peu déformé. Ceci est le passé.

Au milieu de la toile, M. X. s'épanouit dans une toilette d'une splendeur irréprochable. Il est rasé de frais et souriant; sur sa poitrine, les spirales d'une énorme chaîne d'or se tordent gracieusement sur les tranches chatoyantes d'un fort beau gilet de velours. Il règne dans sa personne et dans sa tenue comme un reflet de jubilation absolue : c'est l'image du présent.

Mais tout à côté, sur la droite du tableau, apparaît, terrible dans sa réalité saisissante, le revers de cette médaille. On découvre, sur une dalle humide incrustée de mousse grise, un squelette que le vent va réduire en poussière.

L'artiste, après avoir achevé son œuvre, qui est très-réussie, a essayé une dernière fois de démontrer à M. X. ce qu'il y avait de violent et de brutal dans ce regard jeté imprudemment sur l'avenir. M. X., sourd à ses prières, a enlevé le tableau. Il n'a fait qu'une seule concession : il a consenti à ce qu'on appliquât un voile épais sur la dernière image.

—M. Baudry, qui s'est si brillamment révélé au Salon dernier, est en train de faire le portait de madame de N., portrait très-remarquable et pris d'une façon très-originale. Il a ébauché en outre un portrait d'Edmond About, le fin critique, le spirituel romancier et bientôt l'émouvant dramaturge. Nous avons encore remarqué, échelonnés sur les chevalets, entre autres esquisses, une *Madeleine pénitente*, et un sujet mythologique dans le goût florentin qui a toutes les allures d'un Rosa et d'un Primatice; il a fait aussi de ravissants dessus de portes, représentant des enfants d'une teinte blonde, jouant sur un ciel bleu.

—On parle, depuis quelque temps déjà, d'une loterie dont les lots se composent exclusivement d'objets d'art : c'est la loterie des œuvres d'Ohmacht, mort en 1834. Ce sculpteur, fort peu connu en France, a une grande célébrité en Alsace, sa patrie, et en Allemagne. Ohmacht, qui était fils de ses œuvres, avait pour amis intimes Canova, Bosio, Thorvaldsen et Dannecker, l'auteur de la célèbre *Ariane* : aussi son talent, imprégné d'une certaine grâce molle, contient-il les éléments que l'on retrouve chez ces trois sculpteurs. Les œuvres d'art provenant de sa succession, œuvres propres, ainsi qu'œuvres faisant partie d'une précieuse galerie, ont été mises en loterie. Il est peut-être à regretter qu'une collection remarquable soit forcément destinée à être disséminée, et ce serait une bonne œuvre, de quelque part qu'elle vienne, de les conserver en France.

— M. Valério, dont le monde connaît et apprécie les intéressantes aquarelles ethnographiques des provinces danubiennes, termine en ce moment un tableau représentant une Bohémienne disant la bonne aventure à un jeune fermier hongrois. La connaissance approfondie que M. Valério possède de ces types ajoute encore à la valeur artistique du tableau : cet ouvrage appartient à M. Goupil.

Les tableaux achetés par l'Empereur au Salon de 1857 ont été transportés dernièrement, par ordre de S. M., à Saint-Cloud et à Compiègne. Le château de Compiègne a obtenu dans ce partage quelques œuvres importantes, qui feront de ce palais déjà si riche en objets d'art de toute espèce, un curieux musée pour les voyageurs. Ce sont : le *Retour de la pêche*, marée basse, par M. J. Noel; un *Café en Asie Mineure*, que l'*Artiste* a reproduit, par M. Ch. de Tournemine; la *Vallée d'Optevoz*, chef-d'œuvre de Daubigny; une *Tribu nomade en voyage*, par M. Fromentin, qui peint le Sahara en maître comme il le décrit; la *Rentrée des troupes de Crimée*, par M. Massé; une *Joueuse de guitare*, par madame Rougemont; des *Pifferari*, de Bonnegrace; et divers paysages et scènes de genre, par MM. Jules-André Imer, Watelet, Justin Ouvrié, Boulard, etc.

Le lot échu à la résidence de Saint-Cloud n'est pas moins précieux. Voici les morceaux de choix qui le composent : *Marie-Antoinette au Petit-Trianon*, par M. Caraud; les *Premières Roses*, de M. Chaplin; les *Puritaines*, de madame Browne; le *Saint Jean*, de Baudry; le *Zouave trappiste*, de M. Vernet; le *Guide à cheval*, de M. Massé; les *Pêcheurs à l'étang*, de M. Ad. Leleux; une *Jeune Fille à sa toilette*, par Plassan; une *Jeune Fille au piano*, par Forestier; la *Rose*, de Pecrus; une *Rue d'une ville de Bretagne*, par H. Garneret.

Quant aux peintures achetées à l'Exposition avec les produits des entrées, elles ont été réparties entre les galeries de Versailles et du Luxembourg, les musées de province, et diverses églises des départements. Nous donnerons dans une prochaine note les indications que nous aurons pu nous procurer à ce sujet.

Une vente de tableaux choisis aura lieu le 20 janvier à l'hôtel Drouot; les tableaux seront exposés le 18 et le 19. On y remarquera : les *Convulsionnistes de Tanger*, de M. Eugène Delacroix; les deux grands panneaux décoratifs, la *Danse* et la *Musique*, de M. de Beaumont; les *Trois Pauvres*, du même; les *Perles* et les *Fleurs*, de M. Picou; l'*Intérieur d'un atelier*, de M. Fauvelet; l'*Art* et la *Nature*, de M. Devedeux; l'*Intérieur d'une église*, le *Duel de raffinés*, de M. Isabey; un *Soleil couchant*, de M. Decamps; quatre *Paysages*, de M. Théodore Rousseau, et diverses toiles de MM. Troyon, Diaz, Ziem.

Gravure du numéro :

Salon de 1857. — **UN CONVOI FUNÈBRE,**

D'après M. L. Knaus, par M. Ch. Carey.

L'auteur du *Convoi funèbre*, M. Louis Knaus, a montré à la fois, dans ce tableau, sa science habituelle de composition et d'arrangement, et la largeur de son exécution libre et sûre. La critique lui a reproché d'avoir donné trop d'importance au fond du paysage sur lequel les figures se détachent; mais dans les petites têtes de ces enfants badois qui suivent, sans trop savoir ce qu'ils font, un modeste cercueil de paysan, que de fines observations, de sentiment et d'esprit!

Les directeurs : ÉDOUARD HOUSSAYE, XAVIER AUBRYET.

RÉVISION DU CATALOGUE DES TABLEAUX

DU

MUSÉE DE PARIS

(ÉCOLES FLAMANDE, ALLEMANDE ET HOLLANDAISE).

I

Rectifications nécessitées par les documents du nouveau Catalogue du musée d'Anvers.

Le Catalogue des tableaux du musée de Paris a été vanté souvent et à juste titre. C'est, en effet, parmi les catalogues des collections publiques de l'Europe, un des meilleurs, avec le Catalogue du musée de Berlin, rédigé par M. Waagen.

Tout ce qui concerne la description et l'historique des tableaux est presque parfait dans le travail de M. Villot : dates, provenances, prix, graveurs, etc.; il n'y manque guère que le fac-simile des signatures, dates et inscriptions, ce qui ne se trouve que dans le Catalogue du musée de Vienne.

La partie biographique est la plus fautive, quoique l'auteur ait consulté un certain nombre d'historiens et de biographes étrangers, dont il a souvent accepté avec trop de confiance les indications. Immerzeel surtout l'a entraîné à une foule d'erreurs.

Mais ce qu'on ne saurait trop louer dans le Catalogue de M. Villot, c'est la restitution des noms véritables des artistes, dans leur forme nationale et avec l'orthographe commandée par leurs signatures et par les documents de leur époque. Il est absurde, en effet, qu'on s'obstine à écrire Gérard Dow, quand le maître a toujours signé lui-même Dov ou Dou, et *jamais* avec un *w* ! Il n'est pas moins choquant de dénaturer les prénoms par une traduction étrangère. Le Hollandais qui s'appelle Willem, l'Allemand Wilhelm, l'Anglais William, pourquoi les appeler Guillaume? Alors pourquoi ne traduit-on pas aussi les noms de famille? François Boucher s'appellerait en Angleterre Francis Butcher, en Allemagne Franz Fleischer, en Italie Francesco Macellajo, etc.; ce serait assez joli, et ça faciliterait l'étude de l'histoire de l'art !

Pour les vieux Italiens de la Renaissance, dont les noms, défigurés depuis trois siècles, sont naturalisés sous des formes vicieuses dans la langue française, il est difficile de revenir là-dessus, et tout ce qu'on peut faire dans un catalogue, une biographie, une histoire, c'est de restituer, après le nom usuel, le nom authentique : après Corrége — Antonio Allegri ; après Raphaël — Raphaello Sanzio, etc. Mais, pour les noms des artistes du Nord, dont l'histoire commence seulement à se débrouiller chez leurs compatriotes et dont la France ne possède encore aucune histoire, il faut inaugurer avec une ténacité imperturbable un système onomatographique régulier, et nommer chacun comme il se nomme chez lui, comme il a signé ses œuvres. C'est déjà trop que de ne pouvoir rectifier la perversion analogue qui existe en géographie[1], que de continuer à débaptiser Firenze en Florence, Cœln en Cologne, London en Londres, et ainsi des autres noms de pays ; outre que, dans la langue française, ces *e* sourds et muets sont très-ennuyeux.

Avec toutes ses qualités cependant, le Catalogue de M. Villot est rempli d'erreurs, et il n'y a presque pas un article qui ne provoque des rectifications ou ne soulève des doutes, principalement sur la deuxième partie : ***Écoles allemande, flamande et hollandaise.*** Du peu que je sais moi-même, j'ai couvert mon exemplaire (6e édition, 1855) de notes contradictoires. Un bon catalogue n'est faisable, il est vrai, qu'avec le concours de tous les hommes

[1] J'ai fait, une fois, une très-mauvaise action, en vue de protester contre cette manie de ne pas appeler les lieux par leur nom. J'étais en bateau à vapeur sur le Rhin. Il y avait parmi les passagers un aimable Français, très-spirituel et très-caustique, qui s'était beaucoup diverti des mœurs et des tournures allemandes. Au bout d'un quart d'heure, on savait qu'il était de Paris, qu'il allait *aux eaux*, qu'il se proposait de visiter Mayence en passant, etc. Lorsqu'on aperçut, du pont, les tours étranges de la cathédrale de Mayence, le Parisien demanda ce que c'était. Un Allemand, qui entendait la langue française, lui répondit : —C'est *Mainz*.—Mainz, prononcé par un Allemand, ne fit point au voyageur égaré l'effet d'être la ville qu'il appelait *Mayence*. Le bateau fit escale un instant contre le quai de la ville, et quand il eut repris sa course, je dis au Français, qui regardait encore les vieilles tours avec son lorgnon :—Je croyais, monsieur, que vous descendiez à *Mainz* ?—A *Mayence*, monsieur. Je suis bien curieux de voir la ville de Charlemagne...—Mais..... c'est là.....

PARIS. IMPRIMÉ CHEZ BONAVENTURE ET DUCESSOIS, QUAI DES AUGUSTINS, 55

qui étudient dans des pays différents, dans des conditions différentes et avec des préoccupations diverses, l'histoire de l'art et les œuvres des maîtres. Il convient donc que chacun apporte ses observations dans ce travail, en quelque sorte commun aux critiques et aux amateurs de toute l'Europe. C'est pourquoi je me hasarde à soumettre au rédacteur du Catalogue de Paris une série de rectifications, auxquelles, je pense, on sera forcé de faire droit dans les éditions prochaines, de même que les catalogues rédigés depuis 1848 ont simplement réalisé en partie les améliorations si souvent réclamées par le journalisme antérieur à 1848, ou indiquées par quelques connaisseurs de première force, comme MM. Waagen, Mündler et autres.

Pour commencer, je prendrai aujourd'hui les biographies de peintres qui se rencontrent à la fois dans le Catalogue du musée de Paris et dans le nouveau Catalogue du musée d'Anvers, qui vient de paraître tout récemment.

L'ancien Catalogue du musée d'Anvers, publié en 1849, était déjà un des livres les plus instructifs sur les maîtres flamands, sur plusieurs maîtres hollandais et quelques maîtres allemands. Il avait été rédigé par M. J.-A. de Laet, professeur agrégé à l'Université de Gand, avec l'assistance d'une commission composée de MM. Wappers, peintre, alors directeur de l'Académie d'Anvers, Laurent Weydt, secrétaire du conseil d'administration de l'Académie (remplacé, lorsqu'il fut nommé ministre des finances de Belgique, par M. J. de Vinck), J.-A. Verschaeren et E. Buschmann, professeurs à l'Académie, et Henri Conscience, greffier de l'Académie. Pour les renseignements biographiques, on avait consulté le précieux manuscrit *Liggere van S. Lucas Gilde*, registre d'inscription des maîtres et élèves de la corporation des artistes, commencé en 1453 et continué jusqu'en 1615, sauf lacune aux années 1541, 1562, 1563, 1565 et 1566; le registre de la caisse de secours mutuels fondée en 1538, *der Bussen Boeck van S. Lucas gulde*, contenant jusqu'en 1627 les noms des membres de l'association; divers autres registres faisant suite au *Liggere*; les notes et manuscrits du savant *collectionneur* Florent van Ertborn, donateur des tableaux de maîtres primitifs, qui en 1840 ont augmenté le musée d'Anvers; et quelques renseignements communiqués par M. Sulpice Boisserée. Pour l'attribution et la vérification des tableaux, deux connaisseurs distingués, M. Waagen et M. Hotho, avaient prêté leur concours. Si bien que ce Catalogue de 1849, en partie extrait de pièces officielles, offrait un résumé assez satisfaisant de l'histoire des deux grandes écoles qui, au XVe siècle et au XVIIe, ont illustré les Pays-Bas.

Cependant depuis 1849 bien des découvertes avaient été faites, sans parler des fameuses trouvailles de M. Backhuysen van der Brink, archiviste à La Haye, concernant Rubens, et de M. Scheltema, archiviste à Amsterdam, concernant Rembrandt. Le mouvement d'érudition qui a plongé les peuples dans la fouille de leurs archives est peut-être encore plus notable en Belgique qu'ailleurs : MM. Alvin, E. Fétis, Gachard, Gachet, Henne, Van Hasselt, Pinchart, Piot, Ruelens, Schayes, Wauters, à Bruxelles; MM. P. Blommaert, de Busscher, de Saint-Genois, de Vigne, Hye, P. Kervyn, Serrure, van der Meersch, van Duyse, van Lokeren, à Gand; MM. Andries, Carton, J. Kervyn, à Bruges; MM. Thys et van Even, à Louvain, et bien d'autres dans d'autres localités, ont tous contribué avec succès à ces patientes recherches. A Anvers, MM. T. van Lerius, P. Génard, L. de Burbure, Moons van der Straelen, P. Visschers et autres travaillaient de leur côté. On s'aperçut bientôt qu'on était en mesure de perfectionner le Catalogue de 1849, et MM. de Burbure, administrateur de l'Académie des Beaux-Arts, de Laet, van Lerius et Génard, s'y sont consacrés avec un véritable dévouement.

Cette fois, on ne s'est pas contenté des notes du *Liggere* de la Gilde de Saint-Luc, on a mis à contribution les registres de l'état civil, ceux des anciennes corporations, ceux de la bourgeoisie (*Poortersboeken*), les archives des églises, des confréries, des fondations pieuses; et, au moyen de tant de documents, on a refait un Catalogue de plus de 500 pages, qui annule définitivement les chroniques mensongères d'Arnold Houbraken, de Campo Weyerman, de Descamps, et autres méchants fabulateurs, jusqu'à la compilation de J. Immerzeel junior.

Ce nouveau Catalogue du musée d'Anvers (1857) contient 524 numéros de tableaux, y compris quelques modernes et quelques copies, 157 notices relatives à des artistes, et en appendice cinq pages de fac-simile de signatures et monogrammes de peintres, depuis Antonello de Messine jusqu'à M. de Braekeleer.

Les descriptions de tableaux et les annotations y relatives n'ont pas une valeur égale aux notices biographiques. On sent bien que les auteurs de ce travail sont des érudits et non des artistes, qu'ils ont plus étudié les vieux papiers que les vieilles toiles. Pourquoi, par exemple, n'ont-ils pas donné les dates exactes ou approximatives de tous les tableaux de Rubens, ce qui n'eût pas été bien difficile? Les notices biographiques elles-mêmes ont un grand défaut : les noms y sont défigurés à l'ancienne mode française. On ne s'explique pas cette manie-là chez des savants consciencieux. Quand une pièce authentique leur donne le nom de Dirk, de Fris, de Cornelis, etc., pourquoi s'empressent-ils de traduire Thierry, Frédéric, Corneille, etc.? Qu'à la suite du nom véritable ils mettent entre parenthèses le nom dénaturé et francisé, soit.—N'est-il pas curieux et ridicule que des Flamands appellent leur Snyders : François, quand le Catalogue du musée de Paris a le bon goût de l'appeler *Frans?* Ainsi du reste.

Or, malgré ces imperfections, le nouveau Catalogue du musée d'Anvers, écrit d'après des documents authentiques et irréfutables, condamne à la révision toutes les notices du musée de Paris qui traitent des mêmes artistes, toutes sans exception.

Je prends le premier nom commun aux deux Catalogues, et je continuerai, dans l'ordre alphabétique, jusqu'à la fin des écoles allemande, flamande et hollandaise.

Catalogue Villot : — BALEN (Henrik van), né à Anvers en 1560, mort dans la même ville en 1632. Elève d'Adam van Noort. — Son fils Jan, né en 1611, fut également peintre...

La date de 1560 n'est fondée sur aucune preuve. C'est le 17 juillet 1632 qu'est mort van Balen. Il n'a point été élève d'Adam van Noort, né seulement trois ans avant lui, en 1557. Il a été doyen de Saint-Luc, en 1609-1610 (l'année sociale de la Gilde commençait vers le 18 octobre, jour de la Saint-Luc). Son fils Jan est mort en 1654.

La notice du Catalogue d'Anvers est très-étendue sur van Balen, comme sur la plupart des maîtres anversois, et donne, concernant la famille, les enfants, les alliances, une foule de détails intéressants, qui compléteraient la biographie sommaire du peintre.

Cat. Villot : — Beschey, Besschey ou Bischey (Balthazar), né à Anvers en 1709, mort en 1776... Il eut trois frères : Jacob, John-Franz, Nicolas; et un fils, Jacob-Franz, né à Anvers vers 1739, doyen de l'Académie en 1767.

Beschey (il n'y a pas d'autre orthographe à son nom, si ce n'est que, dans la signature dont le Catalogue d'Anvers offre un fac-simile, au lieu d'un y, c'est ij, conformément à l'orthographe flamande et hollandaise) n'est pas né en 1709, mais en 1708, car il fut baptisé le 20 novembre 1708 à Saint-Jacques d'Anvers. Il est mort à Anvers le 15 avril 1776. Il s'était marié le 14 janvier 1753, mais il n'eut pas d'enfants. Il avait quatre frères, et non trois : 1° Charles, 2° Jacques-André, 3° Joseph-Henry, 4° Jean-François [1], doyen de Saint-Luc en 1767. On voit que M. Villot confond un des frères avec le fils apocryphe, et qu'il se trompe sur les noms comme sur le nombre des frères.

Cat. Villot : — Both (Jan), né à Utrecht en 1610, mort en 1650.

Le Catalogue d'Anvers n'a pas pu éclaircir la biographie de Both. Le lieu et la date de naissance lui semblent un peu hypothétiques. Quant à la date de mort, 1650, il indique un tableau signé et daté, et dont le millésime est au moins 1651.

Cat. Villot : — Brauwer... Il habita successivement Amsterdam, Anvers, Paris...

Le musée d'Anvers ne possède point de tableau de Brauwer, et le Catalogue ne contient point de notice sur cet artiste; mais il fournit sur lui, dans la biographie de David Teniers le jeune, un renseignement précieux : « Adrien de Brauwer fut reçu franc-maître de la confrérie « de Saint-Luc d'Anvers, en 1631-32, et il eut à cette épo« que un élève nommé Jean-Baptiste d'Andois. » Nous reviendrons plus loin sur Brouwer, dont la biographie est encore si obscure.

Cat. Villot : — Breughel (Peter), dit le Vieux... mort à Bruxelles vers 1600... Élève de Pieter Koeck d'Alost.

Peter Breughel le vieux est mort à Bruxelles en 1569, et non en 1600. On pourrait ajouter à la notice de Paris qu'il avait épousé en 1563 la fille de ce Peter Koeck (le Catalogue d'Anvers écrit *Coucke*), peintre, sculpteur et architecte, auteur de la fameuse statue du Géant d'Anvers.

Il est bon de noter aussi que les Breughel ont d'habitude écrit leur nom : Brveghel, comme le prouvent la signature du tableau (n° 59 du Louvre) de Jan Breughel, le monogramme de Peter le jeune, donné en fac-simile par le Catalogue d'Anvers, et les inscriptions des gravures faites par eux ou d'après eux.

Cat. Villot : — Breughel (Johann), dit de Velours, né à Bruxelles en 1569 suivant Resta, et, selon d'autres historiens, en 1575 ou en 1589; mort en 1625, ou en 1642 d'après Félibien. Houbraken prétend que Breughel de Velours reçut des leçons de son père, Breughel le vieux. Van Mander, au contraire, affirme qu'il fut élevé chez la veuve de Peter Koeck d'Alost, où il apprit d'abord à peindre...— Il eut un frère nommé Peter Breughel d'Enfer, franc-maître en 1609, mort en 1625, à l'âge de 56 ans..

Breughel de Velours, d'abord. Il est né à Bruxelles en 1568, — et non en 1569, ou en 1575, ou en 1579. Il est mort à Anvers en 1625. Il n'a pas pu être disciple de son père, car il n'avait qu'un an lorsque son père mourut. C'est sans doute chez sa mère, Marie Koeck, fille de Peter Koeck d'Alost, qu'il fut élevé, car elle ne mourut qu'en 1579. Mais peut-être, si van Mander ne fait pas confusion, Marie Koeck, après la mort de son mari, Peter Breughel le vieux, avait-elle été demeurer chez sa mère, alors veuve de Peter Koeck.

Peter Breughel le jeune, dit Breughel d'Enfer, n'est pas mort en 1625, mais en 1637-38, d'après le *Liggere*. Pour la date de la naissance, le Catalogue d'Anvers propose 1564. Ce n'est pas en 1609, à l'âge de près de cinquante ans, mais en 1585, que Peter le jeune fut reçu franc-maître; c'est son fils, Peter Breughel le troisième, né en 1589, qui fut reçu en 1608 à la Gilde de Saint-Luc, et qui probablement fut, en 1626-27, le maître de Gonzales Coques.

Breughel d'Enfer figure souvent au *Liggere*, notamment comme ayant reçu dans la Gilde, en 1593, Frans Snyders.

Cat. Villot : — Bril (Matthaus),... mort en 1584.— Bril (Paul), né en 1554...

Matthieu Bril est mort en 1580; Paul Bril est né en 1556.

Cat. Villot : — Cranach le Vieux,....mort en 1553.

Le 16 octobre, suivant l'inscription de son tombeau à Saint-Jacques de Weimar.

Cat. Villot : — Crayer,... né en 1582 ou 1585... Il eut pour maître Raphaël Coxcie, fils de Michel Coxcie.

Crayer est né en 1585 et fut baptisé le 18 novembre de cette année-là, dans la cathédrale d'Anvers. — Pourquoi M. Villot, qui cherche avec raison à restituer les noms, écrit-il Coxcie, et non pas Coxcyen ou Coxcien, qui est le nom du maître, d'après ses signatures et les actes contemporains ?

Cat. Villot : — Delen (Dirck van), né à Alkmaar, en 1607... 1625... 1635 ?... On sait par les dates de ses tableaux qu'il vivait après 1651. (École flamande.)

Pourquoi école flamande, puisqu'il est né en Hollande, qu'il fut élève de Frans Hals, sans doute à Haarlem, où ré-

[1] Le Catalogue d'Anvers, comme nous lui en avons fait le reproche, écrit tous ces noms en français. M. Villot, dans sa bonne volonté de restituer aux artistes leurs noms nationaux, écrit *John-Franz* pour *Jean-François*. C'est une double faute : car John est anglais et Franz est allemand. Nouvelle preuve de l'inconvénient de ne pas trouver dans le Catalogue du musée flamand la dénomination véritable : *Jan-Frans*.

sidait ce maître, et qu'il a été bourgmestre d'Arnemuiden? Mettons donc : école hollandaise. Sur la date de naissance, le Catalogue d'Anvers ne dit rien et se contente de citer J. Immerzeel, à qui il laisse toute responsabilité. Mais il produit un document qui recule au moins jusqu'en 1669 la mort de van Delen : c'est un compte des registres de la chambre de rhétorique du Rameau d'Olivier (*Olyftak*), constatant le payement de diverses sommes, « lorsque M. le bourgmestre van Delen a fait placer son tableau dans la chambre..., etc. » — Il y a aussi à relever dans la notice van Delen du Catalogue Villot une faute, typographique sans doute : ... « Boeyermans, van Herp, Palamedes, Stevens, Wouwerman, ont souvent enrichi de figures .. etc. » La virgule entre Palamedes et Stevens semble dédoubler en deux artistes Antoine Palamedes Stevens (1604-1680).

Cat. Villot : — Diepenbeek (Abraham van), né à Bois-le-Duc en 1620 suivant d'Argenville, en 1607 suivant Füessly... A Anvers, il fut nommé directeur de l'académie de Saint-Luc, en 1641...

Le Catalogue d'Anvers écrit Diepenbeeck, mais l'orthographe de M. Villot nous semble préférable (en hollandais *beek*, ruisseau). — Dans Fuessli l'*u* ne doit pas porter de tréma, ou alors il faudrait écrire Fussli. L'*e* ajouté après l'*u* tient lieu du tréma. — La date de d'Argenville, 1620, est absolument impossible. Mariette, dans son *Abecedario*, cite une gravure que Diepenbeek aurait exécutée en 1630. Mariette peut s'être trompé comme d'Argenville. Mais voici des dates authentiques, produites par le Catalogue d'Anvers : quatre portraits d'aumôniers, peints sur verre à Notre-Dame d'Anvers, par Diepenbeck, portent la date 1635. Le 4 janvier 1636, Diepenbeek est inscrit sur le Livre de bourgeoisie, et en 1638 dans la Gilde de Saint-Luc, dont il ne fut doyen ni en 1641, ni à aucune autre époque. Il faut donc reporter la date de sa naissance aux premières années du XVIIe siècle, et rayer son décanat.

Cat. Villot : — Dyck (Antoine van)... Son père, Frans van Dyck, peintre sur verre, le plaça en 1610 chez van Balen... Le 3 octobre 1621, van Dyck part pour l'Italie, où il reste jusqu'à la fin de septembre 1625. En 1627, il fait en Angleterre un séjour de peu de durée et revient à Anvers.... Pendant six années il fit un grand nombre de tableaux dans les Pays-Bas. Il retourne à Londres en 1632... Il fait une courte apparition à Anvers en 1634, époque où il fut élu par ses confrères doyen de l'académie de Saint-Luc. A l'exception de ce voyage et d'un voyage à Paris en 1641, il passa le reste de sa vie en Angleterre, où il mourut, n'ayant pas tout à fait quarante-deux ans.

Le Catalogue d'Anvers est peu en accord avec celui de Paris sur beaucoup de faits de cette biographie. Il a eu cependant, pour se guider, toutes les pièces officielles conservées dans la patrie de van Dyck, outre qu'il a consulté les écrits étrangers, notamment les *Mémoires* de W. Hookham Carpenter.

Le père de van Dyck n'était pas peintre sur verre, mais négociant (le grand-père aussi avait été négociant), et il fut un des directeurs de la chapelle du Saint-Sacrement dans la cathédrale; preuve, dit le Catalogue, qu'il appartenait à une des meilleures familles de la bourgeoisie. C'est dès 1609, et non en 1610, que van Dyck est inscrit au *Liggere* comme élève de van Balen. Au commencement de 1621, il va en Angleterre, où Jacques Ier lui fait payer cent livres, le 16 février, et lui accorde, le 28 février, permission de voyager pendant huit mois. De ce premier voyage en Angleterre, qui semble constaté par pièces authentiques dans les *Mémoires* de W. Hookham Carpenter, le Catalogue de Paris ne dit rien. Il est singulier aussi que le Catalogue de l'Exhibition de Manchester, rédigé par M. G. Scharf junior, admette que *sir* Antony van Dyck a visité l'Angleterre *pour la première fois* en 1627.

A son tour, le Catalogue d'Anvers se tait sur le voyage d'Italie à la fin de 1621, mais il constate que van Dyck, absent d'Anvers durant une partie de 1622, qu'il fût en Italie ou ailleurs, assista du moins, le 1er décembre de cette année-là, à la mort de son père. Viendrait ensuite le voyage d'Italie en 1623. Combien de temps van Dyck resta-t-il en Italie? Le Catalogue d'Anvers n'en sait rien, non plus que du séjour à Londres en 1627. Il retrouve van Dyck à Anvers seulement en 1628, 1629, 1630, 1631 et même le 13 mars 1632. C'est entre le 13 mars et le 21 mai que van Dyck va s'installer en Angleterre. Reparut-il à Anvers en 1634, comme le dit M. Villot et comme semblerait l'indiquer un document découvert par M. Wauters de Bruxelles? Sur cela encore le Catalogue d'Anvers n'est pas édifié. Quant à l'élection au décanat de Saint-Luc, en 1634, renseignement que M. Villot avait pourtant copié dans le Catalogue d'Anvers de 1849, il n'en est plus mention dans le Catalogue de 1857, qui rappelle au contraire que van Dyck figure, sur un relevé dressé en 1634, au nombre des étrangers résidant à Blackfriars dans Londres.

Mais, « en 1640, vers le commencement de l'automne, van Dyck, avec sa femme, Marie Ruthven, vient revoir sa patrie. Les détails du séjour qu'il fit dans sa ville natale, ajoute le Catalogue d'Anvers, ne sont pas parvenus jusqu'à nous. » Il y a de quoi s'étonner! Le célèbre van Dyck, peintre du roi d'Angleterre, et sa noble épouse, la belle Mary, ont dû faire du bruit à Anvers. Comment nos savants archivistes n'ont-ils trouvé aucune trace de cette apparition? M. Villot s'en expliquera avec eux. Enfin, van Dyck mourut, âgé de 42 ans, 8 mois et 17 jours. Le compte est juste : du 22 mars 1599 au 9 décembre 1641. M. Villot, qui enregistre ces dates, aura à rectifier sa phrase, d'ailleurs copiée dans le perfide Catalogue d'Anvers de 1849 : « n'ayant pas encore tout à fait 42 ans. »

On voit que sur plusieurs points le Catalogue d'Anvers a raison, que sur certains autres le doute subsiste, ce qui montre, une fois de plus, que la biographie des maîtres, même très-illustres, reste encore à faire.

Entre parenthèses, cette biographie de Van Dyck dans le Catalogue d'Anvers contient, sur la fameuse anecdote de Saventhem, un passage qui a fait grand plaisir à l'auteur de *Trésors d'art exposés à Manchester en 1857*[1] : « Van Dyck partit pour l'Italie. S'il fallait s'en rapporter à Campo Weyerman, qui, du reste, n'en parle que d'une manière dubitative (*daar wort gezegt*, on raconte), c'est alors qu'aurait eu lieu l'aventure romanesque et si connue de

[1] Voir ces *Trésors d'art*. Paris, chez Ve J. Renouard, p. 178. et suivantes.

Saventhem. Les circonstances dont l'auteur hollandais, si peu scrupuleux d'ailleurs en fait de suppositions de toute nature, accompagne son récit, auraient dû suffire pour le faire reléguer au rang des fables. L'anecdote a, du reste, reçu le coup de grâce, depuis que M. Alphonse Wauters a fait connaître, dans son *Histoire des environs de Bruxelles*, que le *Saint Martin à cheval*, partageant son manteau avec un pauvre, a été payé 200 florins. C'était donc une toile commandée à l'artiste, et non un don fait par celui-ci à l'église de Saventhem, pour les beaux yeux d'une prétendue maîtresse. Nous ferons observer ici, en passant, que cette œuvre de van Dyck ne semble être qu'une *imitation libre* du même sujet peint par Rubens, à en juger par les gravures qui ont été exécutées d'après l'un et l'autre tableau. »

Cat. Villot : Eyck (Jan van), né vers 1390 à Eyck, depuis Ouden ou Alden-Eyck. Si *l'on réfléchit*, la date 1390 ne doit pas être loin de la vérité. En 1420, les deux frères allèrent à Gand. En 1425, Jan entra au service du duc de Bourgogne. Après l'inauguration de l'*Agneau* (1432), Jan revint à Bruges, où il avait acquis une maison en 1630. Il mourut dans cette ville. — Hubert naquit en 1366 et mourut à Gand. — Margaritha mourut à Gand, on ne sait précisément en quelle année, mais ce fut certainement avant 1432.

Le village d'Eyck, près Maeseyck, où probablement sont nés les van Eyck, s'est appelé depuis Ouden-Eyck ou Alden-Eyck, *Ouden* et *Alden* étant une variante du même mot, qui veut dire ancien.

Aux réflexions de M. Villot à propos de la date 1390, il faut ajouter l'indication d'âge que fournit le portrait de Jan van Eyck sur un des volets, et même, dit-on, sur le panneau central de l'*Agneau*. Dans ce portrait, dans ces portraits, si l'on veut, Jan a bien l'air, en effet, d'avoir quarante ans environ. La date 1390 est donc approximative de très-près, et le Catalogue d'Anvers l'adopte, tout en s'appuyant sur une autre présomption très-hypothétique, car il invoque « le portrait de Jan, qui se trouve à la National Gallery de Londres, avec l'inscription et la date : *Johannes de Eyck fecit hic* 1434. »

Le Catalogue d'Anvers veut parler du tableau nº 186 de la National Gallery, intitulé : « *Portraits d'un gentleman flamand et d'une lady*... Probablement le peintre et sa femme... Avec l'inscription : *Johannes de Eyck* fuit *hic* 1434. » Ce mystérieux tableau est toujours une énigme, quant au personnage et quant au sujet. Van Mander en parle comme des portraits d'un *homme* et d'une femme. Ce qui a fait croire que l'homme blême, en chapeau à grands bords, pouvait être van Eyck, c'est le mot *fuit* (et non *fecit*) de l'inscription. *Fuit hic*, c'est donc Jan lui-même. Si c'était Jan, cela aiderait peut-être à retrouver un épisode de son mariage. L'homme du tableau de Londres paraît se fiancer avec une femme déjà enceinte, et M. de Laborde appelle même ce tableau la *Légitimation*. Le catholique Jan van Eyck aurait-il devancé le sacrement de l'Église? Il est certain qu'il a eu, en cette année 1634, un enfant dont Philippe le Bon fut parrain par procuration. Mais, malheureusement, l'homme du tableau de Londres ne ressemble guère aux portraits de Jan dans la peinture de l'*Agneau*, et la femme non plus à la femme de l'Académie de Bruges (nº 2 du Catalogue), portrait qui est considéré comme le portrait authentique, peint en 1439, de l'épouse de Jan.

Entre 1420 et 1425, le Catalogue d'Anvers fournit un document qui pourrait trouver place dans le Catalogue de Paris : « En 1421, le métier des peintres de Gand, pour complaire à la duchesse Michelle.., avait admis Hubert et Jan à la libre pratique de l'art. » En 1435-36, Jan fait de nouveau, pour le service du duc, « un long voyage à l'étranger. » C'est dans la maison acquise en 1630 qu'il mourut.

Hubert paraît avoir habité Gand avant l'époque qu'on fixe à l'établissement des deux frères dans cette ville pour peindre l'*Agneau* (1420), car dès 1412, il était membre d'une confrérie établie à l'église Saint-Jean (aujourd'hui Saint-Bavon) de Gand. En 1422, il fit aussi partie d'une autre congrégation de Notre-Dame, à la même église.

Marguerite est mort avant son frère Hubert, c'est-à-dire avant 1626.

Cat. Villot : — Flinck (Govaert), né à Clèves, en décembre 1616, mort à Amsterdam, le 2 décembre 1660.

Flinck est né le 25 janvier 1615 et mort le 22 février 1660. Le Catalogue d'Anvers, qui donne exactement la date de naissance, assigne, à tort, le 2 février comme date de mort. Les dates exactes de la naissance et de la mort de Flinck sont constatées par un jeton de funérailles, conservé au Cabinet du roi à La Haye et rappelé par M. Scheltema, archiviste d'Amsterdam, dans son ouvrage de miscellanées, intitulé *Aemstel's Oudheid* (Amsterdam, 1556). M. Villot a emprunté la date de mort, 2 décembre, à Immerzeel, qui l'avait copiée d'Arnold Houbraken.

Le prénom de Flinck est écrit Govert, et non Govaert, par M. Scheltema ; par M. Lamme, Catalogue du musée de Rotterdam ; par M. Waagen, Catalogue du musée de Berlin, etc.

En passant, le Catalogue du Louvre devrait faire remarquer que le tableau de Flinck (nº 171), *l'Ange annonçant aux bergers la naissance du Christ*, est une imitation flagrante de l'eau-forte de Rembrandt (Bartsch, nº 44).

Cat. Villot : — Franck, ou Francken.... La généalogie des Franck est très-obscure, etc....

En effet, la notice sur les Franck est incorrecte et embrouillée dans le Catalogue de Paris. Mais les éclaircissements fournis par le Catalogue d'Anvers permettent d'établir la biographie de plusieurs des membres de cette nombreuse famille. Le catalogue d'Anvers explique notamment la signature de Franck le jeune : Dº F. F., qui embarrasse tant M. Villot dans la note au nº 174.

Frans Francken le vieux, — fils du peintre Nicolas Francken, qui vivait encore en 1578, est né à Herenthals (ne pas écrire Herentals), vers 1544. Il devint bourgeois d'Anvers le 31 mars 1567, et, la même année, franc-maître de la Gilde de Saint-Luc, dont il fut doyen en 1588-89. Il mourut le 5 octobre 1616.

Frans le vieux avait deux frères, nés aussi à Herenthals: Jeronimus le vieux et Ambros le vieux.

Celui-ci était né vers 1545. Le 27 mai 1570, il se trouvait, comme parrain, dans l'église d'Avon, près Fontainebleau, selon le document produit par M. de Laborde dans la *Renaissance des arts*, etc. En 1573, il est reçu franc-maître dans la Gilde de Saint-Luc, en 1577 bourgeois d'Anvers, en 1581-82 doyen de la gilde. Il mourut à Anvers, le 16 octobre 1618 (et non en 1619).

Frans le vieux eut six enfants, dont quatre fils, qui furent peintres :

1° Jeronimus le jeune, né à Anvers en 1578, inscrit au *Liggere*, en 1605, comme élève de son oncle Ambros le vieux. Franc-maître en 1607. Mort le 17 mars 1623.

2° Frans le jeune, né à Anvers en 1581 (et non 1580). Elève de son père. Franc-maître de la Gilde de Saint-Luc en 1605; doyen en 1614-15. Mort le 6 mai 1642. Comme il avait été en Italie, au sortir de l'atelier de son père, ses contemporains le nommaient *Don Francisco* (il faudrait Francesco, en italien), et c'est pourquoi il signe souvent D° F. F. Le Catalogue d'Anvers donne ce monogramme, qu'on remarque sur les tableaux 174 et 176 du Louvre et sur deux tableaux du musée de Madrid (n°s 1327 et 1522), la *Sentence de mort de Jésus* et la *Prédication de saint Jean*. M. Viardot, dans ses *Musées d'Espagne* (p. 102), mentionnant cette signature, était porté, comme M. Villot, à baptiser ce Franck du prénom de Dominique (Domenico), et le catalogue du musée de Madrid n'a pas hésité à inscrire *Domingo* Franck.

Frans le jeune signait souvent aussi: D. J. F. F., comme dans le triptyque n° 295 du musée d'Anvers, ou bien : DEN. ION. F. F., comme dans deux tableaux (n°s 55 et 63, troisième salle des Flamands) du musée de Vienne : *den jongen* (le jeune) Frans Francken.

3° Ambros le jeune, dont on a un testament daté 1624.

4° Thomas Francken.

Frans le jeune eut huit enfants, dont trois fils : Jeronimus, né le 1er août 1611; Jean-Baptiste, né le 29 juillet 1618; et Ambros, né le 26 juin 1622. Voilà donc un Jeronimus III et un Ambros III. Il y a aussi un Frans III, qu'on appelait *le Rubénien* (*den Rubenschen* Francken) et qui fut doyen de Saint-Luc en 1655. C'est un neveu, et non pas (comme M. Villot paraît le supposer) un fils de Frans II. Le Johann-Baptist que M. Villot croit fils de Sebastiaan Vrancx doit être plutôt le second fils, mentionné ci-dessus, de Frans le jeune. Quant à Sebastiaan Vrancx, le nouveau Catalogue d'Anvers ne le compte plus parmi les fils de Frans le vieux. Il le cite seulement comme ayant collaboré, en 1618, avec van Balen, Breughel de Velours et Frans Francken le jeune, à des blasons exécutés pour la chambre de rhétorique la Violette (*de Violiere*). Peut-être que ce Sebastiaan Vrancx n'est pas de la même famille que les Francken, quoique le V et l'F soient à peu près la même lettre dans presque toutes les langues.

Le musée d'Anvers possède aussi quatre tableaux d'un autre Francken dont le monogramme est composé des trois lettres P. H. F.; mais le Catalogue ne saurait donner de renseignements sur cet artiste.

Voilà ce qu'il y a de bon, concernant la famille Francken, dans le nouveau Catalogue d'Anvers, qui ne parle point de Constantin, et ne cite Gabriel (tous deux mentionnés dans le Catalogue de Paris) que comme un des fils de Gerard Zegers.

W. BURGER.

(La suite au prochain numéro.)

LIVRES D'ART.

ÉTUDES SUR LES BEAUX-ARTS

PAR M. F. DE MERCEY.[1]

Les *Études sur les Beaux-Arts*,—l'auteur le reconnaît dès la première page de son avant-propos,—n'ont pas été écrites dans la pensée qu'elles dussent être réunies un jour et former ce qu'on appelle un livre. Une loi plus capricieuse a présidé à l'éclosion de ces travaux. Dictés par l'inspiration de la semaine ou de l'heure, rédigés au retour d'un voyage ou au sortir d'une lecture, ces articles ne pouvaient présenter cette cohésion logique, cette déduction sévère qui sont pour l'œuvre de l'esprit ce que l'unité d'appareil est pour le monument architectural. M. de Mercey a pensé toutefois, — et il a donné là un exemple qui devrait être plus souvent suivi, — qu'il y aurait quelque profit pour le lecteur à réunir ces études, les unes anciennes déjà, les autres datées d'hier, mais toutes plus ou moins enfouies et perdues dans les vastes publications périodiques qui en avaient eu la primeur. Il a cru que, lorsqu'un esprit sincère a consacré une large part de sa vie à l'examen d'une question d'art, de science ou d'histoire, il doit faire partager à tous le bénéfice de son enquête. M. de Mercey a donc passé en revue les travaux qu'il a publiés depuis vingt ans, et, à la suite de cette recherche, entreprise peut-être avec défiance, il s'est trouvé plus riche qu'il ne pensait; il a vu que, bien qu'il n'eût pas écrit un livre véritable, il avait du moins sous la main tous les éléments d'un recueil, harmonieux par la nature des matières traitées, harmonieux aussi par le sens général qui s'en dégage. Il n'a donc eu qu'à rattacher les unes aux autres ces di-

[1] 3 vol. in-8°. Arthus Bertrand. 1855-1857.

verses études par le lien de l'ordre historique, qu'à combler quelques lacunes, qu'à supprimer quelques développements parasites. Ce travail délicat a été délicatement achevé, et, sans être un traité complet sur les questions qui nous intéressent, les *Études sur les Beaux-Arts* ont leur raison d'être et leur unité.

Elles ont de l'unité, parce qu'elles ont une doctrine. Sans doute, l'auteur, qui hait les allures pédantesques, s'est abstenu de formuler d'un ton dogmatique, et comme un article de foi, la pensée qui lui est chère, mais cette pensée le domine; elle éclate partout, aussi bien dans les mots qui servent d'épigraphe aux *Études sur les Beaux-Arts* que dans les pages qui en forment la conclusion. M. de Mercey croit que, si le beau existe absolu et immuable dans les régions de l'abstraction pure, les contre-épreuves qu'il est donné à l'homme de tirer d'après cet archétype souverain sont toutes différentes entre elles, non pas seulement parce que la main de l'artiste est impuissante à réaliser la beauté parfaite, mais parce que le tempérament de chaque individu, de chaque race, de chaque époque tend sans cesse à modifier le canon précédemment adopté. L'humanité va donc changeant éternellement d'idéal. Ce principe, qui reçoit d'ailleurs de l'histoire une confirmation si éclatante, abonde en conséquences que des pusillanimes pourraient trouver dangereuses, mais qui nous semblent singulièrement fécondes. M. de Mercey ne les a point méconnues. Il a surtout plaidé avec une conviction chaleureuse cette thèse, que si l'antiquité a pu s'exprimer elle-même et traduire son rêve dans une certaine forme de la beauté éternelle, les générations qui l'ont suivie ont un même droit, un devoir pareil. A elles de publier hautement ce qu'elles sont et de créer leur propre idéal. Il existe un beau moderne, dit M. de Mercey, et tout l'effort de nos artistes doit tendre à dégager cette grande inconnue. Telle est l'idée principale qui court dans les *Études sur les Beaux-Arts*, et qui, d'un simple livre d'histoire, fait un enseignement pour aujourd'hui, une leçon pour demain.

Cette doctrine est trop féconde, elle est d'ailleurs trop en harmonie avec la chimère que nous avons toujours caressée, pour que nous n'adhérions pas de tout cœur à la moralité qui ressort du livre de M. de Mercey. Bien que, depuis trente ans, on ait beaucoup écrit sur les questions d'art, elles sont demeurées singulièrement confuses. Lorsque deux artistes (j'entends de ceux, bien rares, qui ont pensé à ces choses subtiles) se rencontrent dans un atelier ou dans un salon, ils ont à peine échangé deux paroles que la causerie dégénère en discussion. Ceux qui écrivent sur la peinture et la statuaire s'entendent beaucoup moins encore, et notre aventure ordinaire, lorsque nous ouvrons un livre d'art, est de nous trouver face à face avec un écrivain, très-spirituel la plupart du temps ou très-instruit, mais qui appartient à une église différente de la nôtre. Je constate donc avec joie cette singularité, que notre critique est parfaitement d'accord avec M. de F. de Mercey sur la doctrine, sur le sens général de son livre, et, cette déclaration faite, nous lui demanderons le droit de discuter avec lui quelques points de détail.

L'Orient est le commencement de toutes choses. Après quelques mots, malheureusement bien brefs, sur l'Inde et sur son art fantasque et colossal, M. de Mercey entre en Égypte. Ici encore, il semble à notre curiosité que l'auteur a passé d'un pas trop rapide devant les grandes créations du génie égyptien. Il s'est borné à donner une analyse, excellente d'ailleurs, des découvertes faites par M. Mariette dans le *Serapeum* de Memphis, découvertes fécondes pour l'archéologie et pour l'histoire, et qu'au point de vue de l'art nous devrions considérer comme des plus précieuses, n'eussent-elles eu d'autre résultat que la mise en lumière de la petite statuette du Scribe assis, les jambes croisées, figurine que le Louvre possède aujourd'hui et qui a frappé les artistes par son caractère typique et son accent puissamment individuel. M. de Mercey s'arrête ensuite en Asie et visite les terres bibliques. Il rend compte des fouilles tentées à Babylone, qui, comme on sait, n'ont pas répondu aux espérances qu'elles avaient d'abord fait concevoir, et il analyse avec détail les intéressants travaux accomplis à Khorsabad par M. Botta et par M. Place.

Le chapitre consacré par M. de Mercey à l'art assyrien est l'un des plus importants, l'un des plus complets de son livre. Il n'y manque que cinq ou six pages—il est vrai qu'elles ne pouvaient être écrites de Paris—sur les découvertes faites par M. Layard à Koyoundjek. Les fouilles dirigées par le savant archéologue anglais ont fait sortir des profondeurs du sol des colosses, des bas-reliefs, des débris qui enrichissent aujourd'hui le British Museum et qui sont de l'intérêt le plus vif et le plus rare. Et puisque j'ai parlé de ces heureuses trouvailles, pourquoi ne dirai-je pas qu'en admirant à Londres ces gigantesques vestiges d'un art perdu, je pensais que si, au lieu d'émietter leurs efforts sur des points isolés de la terre assyrienne, et de se disputer, très-poliment d'ailleurs, l'honneur et le fruit de pénibles recherches, l'Angleterre et la France voulaient marcher de concert dans cette œuvre pieuse, s'aider mutuellement, associer leurs moyens d'action et leur science, on arriverait à de prodigieux résultats. On procéderait avec méthode au lieu de remuer du sable à l'aventure; une fouille commencée, on l'achèverait, car si nous avons la vivacité, nos voisins ont la patience, qualité de quelque valeur en matière d'exploration archéologique[1]. Chacun, enfin, aurait sa part dans la découverte commune; on s'entendrait, on ferait de fraternels échanges, et le Louvre s'enrichirait en même temps que le British Museum.

Un coup d'œil sur l'art judaïque et l'architecture et la décoration du temple de Salomon complète, dans le livre de M. de Mercey, la série des études consacrées aux races orientales. L'auteur nous introduit ensuite en Europe; il aborde au rivage sacré de la Grèce, et il s'étudie surtout à expliquer les commencements de l'art pélasgique, depuis le grand inventeur Dédale, symbolique figure qu'il faut reléguer dans les vagues régions de la mythologie, jusqu'à ces jours, bien douteux encore, où l'art qu'on a appelé éginétique commence à s'affirmer dans le monde. M. de

[1] On sait comment les choses se sont passées. « M. Botta, dit M. de Mercey, avait commencé par fouiller le Koyoundjek, et n'avait rencontré que des fragments insignifiants. M. Layard, plus persistant, a été plus heureux. »

Mercey est très-bon à entendre sur tous ces points obscurs de l'histoire de la statuaire et de la peinture antique. Il raconte la formation des diverses écoles, et il dit, d'après les textes, car les monuments nous manquent, ce qu'ont été les grands artistes dont il ne reste que les noms. L'auteur résume en quelques mots le rude effort de la sculpture romaine, il décrit avec détail le musée étrusque, fondé par Grégoire XVI, au Vatican, et il montre l'art de l'antiquité s'ensevelissant enfin dans les catacombes, car bien que le christianisme eût renouvelé le ciel et transformé l'idéal, les anciens types consacrés se conservèrent quelque temps, et M. de Mercey constate avec raison dans cette évolution encore mal connue, où l'on a voulu voir les premiers bégaiements d'un art nouveau, le dernier effort d'un art qui s'éteint.

Nous avons analysé bien vite cette partie des *Etudes sur les Beaux-Arts*, d'abord parce que nous ne nous sentons pas suffisamment armés pour discuter les assertions de l'auteur ou pour les défendre, et ensuite parce que nous avons hâte d'arriver sur un terrain plus ferme. Le second volume tout entier est consacré à l'art du moyen âge et à l'art moderne. M. de Mercey étudie successivement la renaissance telle qu'elle se produisit en Italie, et telle qu'elle se manifesta, mais au nom d'un autre principe, dans les Flandres et à Cologne. Il raconte, avec une chaleur communicative, les premiers essais des artistes pisans, le réveil de la peinture avec Cimabue et Giotto, enfin les glorieux commencements de Florence, de Venise et de l'école ombrienne. Dans cette étude, M. de Mercey a suivi principalement les grandes lignes esquissées par Vasari. Et à ce propos, je regrette qu'il n'ait pas consulté la dernière édition du précieux annaliste, celle qui vient de s'achever à Florence, et qui, de l'aveu de tous les bons juges, apporte à l'histoire de l'art italien des révélations si nouvelles. Vasari, exact dans sa donnée générale, se trompe souvent dans le détail : les éditeurs nouveaux ont pris soin de rectifier ses erreurs dans des notes substantielles et concises. M. de Mercey y eût trouvé quelques dates, quelques faits aussi qui, dans bien des cas, eussent ajouté à l'évidence de son raisonnement et donné plus d'autorité à sa thèse.

En ce qui touche les origines de l'art flamand et germanique, l'auteur des *Etudes* ne nous a pas paru rendre toute la justice qui leur est due aux grands initiateurs du XVe siècle. Memmeling est sévèrement traité. M. de Mercey déclare d'abord qu'il porta plus loin que les Van Eyck « l'imitation naïve et souvent puérile de la nature, » et il ajoute : « Le manque de relief, la sécheresse et une certaine indigence de formes qui, avec les continuateurs de l'école primitive flamande, dégénéra en véritable pauvreté, apparaissent déjà dans ses ouvrages, exaltés outre mesure depuis que ce goût pour la peinture archaïque, qu'on a qualifié de fièvre de vieux tableaux, s'est manifesté chez les Allemands. » Mon Dieu ! le tendre peintre de la *Châsse de sainte Ursule* n'est pas tourmenté par l'idéal italien, mais quel vénérable miniaturiste ! quel portraitiste amoureux de la vérité et de la vie ! quelle âme émue et charmante !... Roger Van der Weyden, que M. de Mercey ne nomme seulement pas, a quelques-unes des délicates qualités de Memmeling ; mais peut-être vaut-il mieux pour lui avoir été oublié que d'être qualifié, comme Martin Schoen et Michel Wothgemuth, « d'imitateur servile et d'un goût souvent barbare. » On ne faisait pas grand cas, —ajoute l'auteur,—des productions de tous ces peintres, il y a cinquante ans, et on avait raison. On a beau se récrier, se passionner à froid, le mauvais restera toujours mauvais. »

Nous n'avons pas à défendre les grands artistes qui ont mis dans leur voie glorieuse les Flandres et l'Allemagne. Leur œuvre les protége suffisamment contre les jugements téméraires qu'on a pu porter à leur égard au début de ce siècle, et dont la critique moderne a d'ailleurs fait bonne justice. N'est-il pas étrange que M. de Mercey, qui croit à la légitimité des tentatives individuelles, qui encourage les éclosions spontanées, qui prêche en faveur de la manifestation d'un idéal nouveau contre les vieilles formules académiques, malmène avec tant de rigueur de nobles artistes, qui n'ont eu d'autre tort que d'ignorer l'antiquité et l'Italie? Pour les bien juger, pour les bien connaître, il faut placer ailleurs le point de vue. Le XVe siècle est admirable à Florence, à Venise, à Pérouse ; il est admirable aussi à Bruges, à Nuremberg, à Cologne. Notons cependant entre les deux renaissances, entre les deux réveils, une différence très-grave.

Lorsque, au sortir de la longue nuit du moyen âge, l'Italie commença à se reconnaître, lorsqu'elle voulut échapper aux formules étroites que lui avait imposées l'art hiératique, elle eut pour elle, dans ce noble travail, deux forces vives. Sa propre initiative d'abord, et en même temps l'influence salutaire du monde antique retrouvé. Ce qu'ont produit ces éléments combinés, nul ne l'ignore, et le XVIe siècle italien, association merveilleuse du génie moderne et du génie de l'antiquité, est une des plus belles pages de l'histoire humaine.

La situation des races du Nord était tout autre. Enfermées, loin du soleil, dans leurs vieilles villes gothiques, sans autres souvenirs de l'ancienne domination romaine que quelques mots latins conservés dans leur patois, que quelques médailles enfouies dans le sol, engourdies par l'éternelle mélopée d'un carillon véritablement catholique, elles ont eu l'immense honneur de se réveiller toutes seules et de dégager leur idéal sans demander conseil à l'art antique. Ce que l'Italie a fait avec quelque chose, les Flandres l'ont fait avec rien. L'historien doit donc une admiration sincère au principe, sinon au résultat, de la renaissance des races du Nord au XVe siècle.

Comment s'étonner après cela que, partant de points si divers, les deux renaissances se soient manifestées par des créations si dissemblables? Nulle comparaison ne peut être faite entre l'art italien, qui a la beauté, et l'art flamand, qui ne l'a pas, ou qui n'a, du moins, qu'une beauté de sentiment dont le charme équivoque ne saurait contenter les curiosités raffinées. Je crois toutefois que M. de Mercey aurait pu montrer moins de dédain pour des maîtres qui méritent à tant d'égards la sympathie et le respect de leurs juges.

Cette dissidence n'est pas la seule qui doive se produire entre l'auteur des *Etudes sur les Beaux-Arts* et son lecteur. Dans un paragraphe ingénieux, M. de Mercey com-

pare les coloristes du Midi avec les coloristes du Nord; il étudie successivement chez les uns et chez les autres l'art spécial avec lequel ils ont rendu les phénomènes de la lumière. D'après lui, les écoles italiennes ont été privilégiées sous ce rapport. C'est seulement chez quelques artistes néerlandais qu'on voit le rayon lumineux se répandre avec cette vigoureuse et ardente profusion qu'on admire chez les peintres des contrées méridionales; et M. de Mercey ajoute : « Rubens, chez les Flamands, nous apparaît comme une singulière et prodigieuse exception. »

Chacun juge de ces choses avec son sentiment propre et d'après l'impression subie. En ce qui touche l'interprétation de la lumière — car c'est le seul point qui soit en cause ici — Rubens ne nous paraît pas être l'exception, mais la règle; Rubens n'est pas seulement *un* Flamand, il est *le* Flamand. Regardez ce qui s'est passé avant son avénement, voyez ce qu'est devenue l'école après lui, et vous saurez ce que les Flandres ont toujours pensé de la lumière. Dès la première heure, à Bruges même, l'art nouveau es admirable par la sincérité de son naturalisme; il copie avec amour la réalité sainte, et en traduisant la forme, il exprime la qualité du rayon lumineux qui l'éclaire et qui la précise. Voyez les portraits du XV[e] siècle, voyez ceux du XVI[e], ceux du moins qui ont été faits loin de l'influence italienne : ce sont des effigies d'une ressemblance implacable, parce qu'elles disent tout et que — faces blanches percées de deux trous noirs — elles montrent le visage humain inondé de lumière. Lorsque l'Italie envahit la Flandre, ce beau secret semble se perdre; Franz Floris, l'imitateur de Michel-Ange, se complaît dans des gammes terreuses et sèches. Mais la lumière reparaît chez les Pourbus, chez Otho Venius; elle éclate dans Rubens, dans le groupe de coloristes, dans l'armée, devrai-je dire, qui se presse autour de lui. Le XVIII[e] siècle suivit, tant bien que mal, ces traditions glorieuses : Verhaghen, mort en 1811, croit encore à la lumière. David exilé gâta tout, et le rayon flamand s'éclipsa de nouveau... Que dirai-je? La thèse est victorieuse et belle; je voudrais pouvoir la développer librement, mais il suffit d'en avoir indiqué les points principaux. Rubens n'est pas une exception en Flandre, car, si l'on néglige quelques jours de maladie et de servitude, la Flandre a toujours été de la religion de Rubens.

Un moment en désaccord avec M. de Mercey, sur une question qui a sa gravité, la critique peut désormais marcher avec lui sur le terrain de l'art contemporain. Ce que l'écrivain dit de l'Italie est cruel et vrai; ses visites en Angleterre sont intéressantes aussi; mais sa meilleure étude est celle qu'il a consacrée à l'école allemande. M. de Mercey a posé en principe, au début de son livre, que chaque évolution de l'humanité doit se traduire par une transformation de l'art. Jugées à cette mesure, les écoles de Munich et de Dusseldorf ont beaucoup à perdre. Qu'enseignent-elles, en effet? Elles disent que depuis la Renaissance, l'art, devenu païen, a déraillé; qu'il faut remonter aux sources pures; que l'archaïsme est la loi du salut, et, au lieu de regarder autour d'elles, au lieu de fouiller dans leur propre cœur, elles se tournent vers le passé et le copient. Il n'y a rien à ajouter à ce que M. de Mercey a dit de l'infirmité de cet art de résurrectionnistes; il n'y a qu'à applaudir à ce beau rêve, qui, pour une génération nouvelle, demande un idéal nouveau.

On peut dire que les *Études sur les Beaux-Arts* s'achèvent ici. Le troisième volume, plus récemment imprimé, est comme un recueil de pièces justificatives qui viennent ajouter aux opinions de l'auteur la sanction de la statistique et du chiffre. L'histoire administrative de l'Exposition universelle de 1855 est un document qu'il était bon de conserver, et qu'il faudra consulter plus tard, si l'on veut jamais donner une seconde édition de cette fête de l'art européen.

Malgré quelques points qui appellent la discussion, et que nous avons dû indiquer en courant, les *Études sur les Beaux-Arts* constituent une lecture excellente. Le livre, écrit aisément, se lit vite et avec profit. On en rapporte une vue générale sur l'histoire de l'art, qui a sans doute ses lacunes, mais dont les vastes perspectives s'étagent et se déroulent logiquement devant le souvenir. La manière de M. de Mercey tient plus de la causerie de l'homme du monde que de la dissertation du professeur. On voit qu'il ne dit pas tout ce qu'il sait. Il s'adresse moins au savant qu'au lecteur profane, et c'est là peut-être ce qui a fait le succès de son livre. Nous nous plaignons souvent de voir si peu de spectateurs se grouper autour des créations de l'art élevé, nous parlons beaucoup de la nécessité d'augmenter le petit nombre des élus, et tels sont pourtant notre incurie, nos systèmes, nos impuissances, que nous ne faisons presque rien pour l'enseignement du public. M. de Mercey demeure, dès aujourd'hui, exempt de tout reproche à cet égard : il a fait son œuvre, il a dit son mot. C'est aux esprits de bonne volonté à comprendre la leçon et à suivre la voie que leur montre l'auteur des *Études sur les Beaux-Arts*. Nous ne saurions leur souhaiter, dans ce charmant voyage de découvertes, un guide plus sympathique.

PAUL MANTZ.

L'ODE IMMORTELLE.

A THÉOPHILE GAUTIER.

Rien de nouveau n'a été dit sur l'amour, depuis ces quelques strophes.

T. G. *Sappho.*

O sauvages lys, vers l'azur éclos,
Nuit qui les baisas, mer qui les arroses,
Buissons de Lesbos mordus par les flots,
Myrtes et lauriers-roses!

Désert aujourd'hui funèbre, où souvent
Avec les parfums, parmi l'ombre noire,
Passait dans l'haleine heureuse du vent
La voix des luths d'ivoire;

Vous en souvient-il, rochers, sable, écho,
Vergers fleurissants, neige de l'arbuste,
Du soir où la triste et grande Sappho,
La poëtesse auguste,

Pâle, douloureuse et, comme Ixion,
Sur la roue, hélas! râlant déchirée,
Poursuivait, les yeux fous de passion,
La chimère adorée?

Mais, seuls, les rochers pleuraient sur ses mains,
(Car le cher fantôme, aveugle et farouche,
Croisait sans pitié ses bras inhumains
Et détournait sa bouche);

Et les cyprès noirs, tordant leurs cheveux,
Parlaient dans la nuit, voix mystérieuses,
Tandis que la muse exhalait ses vœux
En strophes furieuses.

Comme le beau cygne adresse à l'éclair
Un chant à la fois plaintif et sinistre
Quand son flanc blessé teint d'un rouge clair
L'harmonieux Caystre;

De même Sappho dans les airs brûlants
Jetait en longs cris son ode immortelle
Encore saignante après deux mille ans :
« Oh! chère, disait-elle,

Chère tête! il vaut tous nos dieux jaloux,
Il leur est égal, celui qui respire,
En face de toi, ton parler si doux
Et ton aimable rire!

Ils font tressaillir, dès que je te vois,
Mon cœur dans mon sein, avec mille fièvres.
Ma langue aussitôt se brise, et ma voix
Ne vient plus à mes lèvres.

Un souffle de feu court rapidement
Sous ma chair; mes yeux troublés m'abandonnent,
Je perds la pensée et le sentiment;
Mes oreilles bourdonnent.

Une sueur froide ainsi qu'un glaçon
Me prend; je frémis, l'âme au ciel errante,
Plus verte que l'herbe, et dans un frisson
Je défaille, mourante. »

THÉODORE DE BANVILLE.

HOTEL DROUOT.

On ne saurait s'imaginer, loin du premier étage de l'hôtel Drouot, le rôle important que joue l'histoire dans l'étalage des objets offerts à la curiosité publique. C'est peut-être, pour un véritable amateur, le côté le plus sérieux des expositions et des adjudications. Là, l'histoire se trouve partout, dans les gravures, dans les monnaies, dans les tableaux, dans les meubles, dans les statuettes anciennes et modernes, en marbre et en bronze, en terre cuite et en bois, dans les bijoux, dans les tapisseries, dans les soieries, dans les articles des ménages du vieux temps.

Pendant l'une des dernières semaines, on a vendu un riche mobilier du temps de Louis XV, pour cause du décès d'un marquis de Montcalm et d'une marquise de Taulignan. Ce somptueux mobilier garnissait un vieux château du midi de la France, de l'ancien Languedoc.

Ce nom de Montcalm a subitement ravivé nos souvenirs historiques. Nous nous sommes demandé si tous ces meubles enfumés n'avaient pas appartenu à cet illustre marquis de Montcalm, grand-père ou grand-oncle peut-être du dernier décédé, à ce héros du Canada français qui, après avoir battu plusieurs fois les troupes anglaises, après avoir lutté longtemps contre toutes les forces de l'Angleterre, fut tué sous les murs de Québec, en 1759, âgé de quarante-sept ans, au même instant que le général en chef anglais Wolff?...

Wolff fut mis au rang des demi-dieux par ses compatriotes. Pitt (lord Chatam) prononça un discours en son honneur qui arracha des pleurs à tout le parlement, et un monument fut consacré dans Westminster à la mémoire du jeune général : Wolff avait trente-trois ans.

Montcalm, noble cœur, soldat intrépide, brave officier, fut pleuré de ses camarades, regretté vivement des colons français et admiré de toute l'Europe. La France et Louis XV sentirent douloureusement sa perte, qui entraina peu de temps après celle de nos colonies de l'Amérique du Nord. En

France, aucun monument, dans nos édifices publics, ne rappelle Montcalm!...

En Angleterre, le peintre West et le graveur Woollett ont illustré, l'un par le pinceau, l'autre par le burin, la mort de Wolff.

En France, le peintre Watteau (de Lille) et le graveur Chevillet ont illustré la mort de Montcalm. Mission divine, vieille comme le temps, des peintres et des graveurs de transmettre aux temps futurs les exemples d'héroïsme qui honorent le plus l'humanité!... Les tableaux de West et de Watteau sont sans doute enfouis dans quelque galerie obscure, tandis que les estampes de Woollett et de Chevillet sont dans toutes les belles collections, et ces deux pauvres artistes ont tiré de l'oubli les noms de ces deux généraux, Wolff et Montcalm, tous deux loués, il est vrai, en plein Parlement, par l'un des plus grands orateurs politiques de l'Angleterre. Ces estampes sont fort recherchées, et les belles épreuves valent toujours de 400 à 500 francs chaque.

Un lit, que nous supposons avoir appartenu au général Montcalm, un beau lit, pur style du milieu du XVIIIe siècle, en bois richement sculpté à tors de lauriers et trophées, garni de baldaquin, de lambrequins, de rideaux et de couvre-pieds en satin broché fané, avec passementeries noircies par la fumée, la poussière et le temps, a trouvé un amateur qui l'a payé près de 3,000 fr.

Toutes les parties du mobilier du vieux château du Languedoc avaient le grand air de la grande époque royale. En voyant ces canapés et ces fauteuils en tapisserie au point, à sujets, animaux et fleurs; ces tapisseries de Beauvais; cet écran en bois richement sculpté garni d'un chef-d'œuvre des Gobelins; ces grandes tentures de Beauvais, décorées de fleurs, de médaillons à sujets tirés des fables de La Fontaine, le *Loup se faisant Berger*, entourés de trophées d'instruments aratoires et de fruits des quatre saisons; ces magnifiques rideaux en guipure qui ont appartenu au cardinal de Richelieu; cette console, cette glace, ce petit coffre-fort du temps de Louis XIV; ces bustes en marbre blanc de *Chalcas* et d'*Iphigénie*, par le sculpteur René-Michel Slodz, auteur du tombeau du curé Longuet, à Saint-Sulpice, et d'un *Saint Bruno* pour Saint-Pierre de Rome; puis ces vieilles pendules, ces girandoles, ces appliques, ces lustres, ces feux en gros cuivre solidement dorés, et ces meubles de Boule que le temps avait respectés, notre imagination se reportait vers ces époques du grand roi, de la Régence et de la marquise de Pompadour, dont le goût pour les beaux-arts est de nos jours si tristement imité.

Ces souvenirs de la royauté ont du charme pour nous. Nous aimons tout ce qui nous rappelle les grandeurs de ces temps-là. Un nom, un livre, un tableau, un meuble, une statue, tous les objets dont la forme, l'esprit, le génie ont le caractère particulier de ces époques vieilles d'un siècle ou deux, ont toutes nos sympathies. Dans les ventes publiques, ces objets trouvent des amateurs en foule ambitieux de les posséder.

L'an dernier, à la vente du mobilier de madame la comtesse Regnault de Saint-Jean d'Angely, M. Delbergue adjugea 1,500 fr. un petit lustre en cuivre doré qui avait fait partie de l'ameublement de la reine Marie-Antoinette, à Trianon. Ce lustre fut revendu immédiatement après 3,000 fr. à un amateur d'objets ayant appartenu à l'infortunée reine.

Dans ce château de Montcalm, il y avait aussi plusieurs bons tableaux. Deux vastes toiles de Sneyders et Jordaens, représentant, l'une un énorme esturgeon entouré de crabes, de tortues et de coquillages, et l'autre, un amas d'armes de chevaliers du moyen âge, ont été vendues 2,395 fr.

Un *Romulus*, par L. David, première pensée du Romulus des *Sabines*, vendu 400 fr. Un portrait d'un amiral hollandais, daté de 1648, attribué à Weenix, 980 fr. Celui d'une femme élégante, par le même, 945 fr. etc.

Nous apprendrons avec plaisir aux amateurs d'estampes anciennes et modernes que M. Delbergue-Cormont vendra lundi, mardi et mercredi prochains, la belle collection de M. Forster, collection trop connue pour prendre la peine d'en faire tout l'éloge qu'elle mérite. On y trouvera une superbe épreuve de la *Pandore*, d'Albert Durer; la *Munificence royale, protectrice des beaux-arts*, morceau connu sous le titre du *Diplôme*, par Bartolozzi, d'après Cipriani, épreuve rare avant la lettre; la *Vierge aux Anges*, d'après Van Dyck, et la *Pêche miraculeuse*, d'après Rubens, par Bolswert; quatre sujets d'après Giordano, par Beauvarlet; un portrait de *Bossuet*, très-belle épreuve, par Drevet; une suite de cent vingt portraits de Van Dyck; soixante-dix des plus beaux portraits de Gérard Edelinck, plusieurs avant la lettre, personnages célèbres dans les arts, dans l'Église, dans la magistrature, dans les lettres et dans les armes; puis des estampes et des dessins d'artistes de notre siècle.

Cette vente sera immédiatement suivie d'une autre non moins curieuse, c'est celle d'une collection de portraits et de quelques pièces historiques provenant du cabinet de M. A... Les portraits sont des célébrités des trois derniers siècles, des noms d'hommes qui ont marqué leur carrière par de grandes vertus et de grandes actions. Ces sortes de collections sont presque toujours fort recherchées par les bibliophiles et par les amateurs d'autographes. On aime assez à avoir sous les yeux l'image de l'auteur d'un bon livre ou d'une bonne action; et il est rare aussi que cette image ne soit pas celle qu'on s'était figurée.

Ces portraits sont au nombre de plus de quatre cents. Quelques-uns datent des premières années du XVIIe siècle. Des personnages du temps de la Ligue et de la Fronde, d'autres, en grand nombre du siècle dernier, forment une galerie historique pleine d'intérêt. Comme œuvres d'art, la majeure partie de ces estampes sont des pièces rares, en belles épreuves.

Nous avons vu dans une petite collection de tableaux que M. Delbergue doit vendre jeudi prochain deux toiles qui ne peuvent manquer d'attirer l'attention des amateurs. Dans l'une est un homme, une femme et un jeune enfant, par Carle Vernet. On assure, et nous serions porté à le croire, que c'est l'auteur, Carle Vernet, sa femme et son fils Horace Vernet. L'autre est une charmante composition de G. de Honthorst, à nombreux personnages, aux tons blonds et frais et l'une des belles productions de ce maître.

J.-A. DRÉOLLE.

CAUSERIE DRAMATIQUE.

M. THÉODORE BARRIÈRE. — LES FAUSSES BONNES FEMMES.

Les hasards de la vie littéraire me font aujourd'hui le critique d'un écrivain dramatique avec lequel j'ai eu l'honneur de faire au théâtre une apparition passagère et à peu près unique. M. Barrière ne fût-il pas resté mon ami, et ne dussé-je voir en lui qu'un ancien collaborateur, il y aurait inconvenance et presque ingratitude à oublier l'utile et sérieux appui que j'ai trouvé jadis dans sa collaboration, à une époque où il avait déjà du théâtre une expérience qui depuis devait faire plusieurs fois ses preuves de maîtrise. Je ne pense pas qu'on puisse me trouver suspect de camaraderie, si je lui assigne une des premières places parmi les auteurs dramatiques.—Il y a longtemps que l'opinion a classé à leur rang les *Filles de Marbre* et les *Faux Bonshommes*. A un âge où beaucoup de ses confrères en sont encore aux espérances de l'avenir, M. Théodore Barrière a déjà un passé qui oblige les autres à compter avec lui, et qui l'oblige,—ce qu'il est pénible de lui voir oublier quelquefois,—à compter avec lui-même. Cette situation exceptionnelle le préserve du moins, en certains cas, de l'indulgence plus dédaigneuse qu'utile avec laquelle la critique accueille quelquefois la chute ou le succès des œuvres dont elle s'occupe plutôt par nécessité d'état ou par politesse que par conviction.—Tout homme ayant donné à l'art des gages sérieux a droit aux honneurs de la vérité, et c'est d'après cette vérité librement exprimée que le public peut se faire une idée de la valeur de ceux auxquels elle s'adresse. On ne discute que ce qui existe. M. Théodore Barrière, qui demeure, je crois, sur le boulevard du Temple, devrait ignorer qu'il existe des théâtres dans son voisinage. Lorsqu'il s'aventure cependant à écrire un scenario pour des machinistes ou pour des acteurs centaures, la critique, qui ne doit pas dépasser certaines régions dramatiques, n'a pas à suivre M. Barrière sur le terrain où il se laisse entraîner par une fantaisie passagère.—Les infidélités aux scènes dignes de son talent ne peuvent pas le compromettre : comme il n'engage rien, il n'a rien à perdre,—et il court la chance de gagner quelque chose, qui a toujours compté, et qui à cette époque compte plus que jamais. Je veux parler de l'argent. Quand M. Barrière a cru devoir se faire ouvrier en mélodrame, la critique a donc bien agi en lui témoignant l'indulgence du silence.—Mais la critique manquerait à son devoir et au respect qu'il doit à un auteur honorablement classé, si, le rencontrant sur le terrain qu'il a choisi lui-même au moment où il s'y égare, elle n'essayait pas de le remettre en meilleur chemin.—Je m'appliquerai donc, à propos des *Fausses Bonnes-Femmes*, à rechercher les causes qui ont empêché cette pièce de prendre rang immédiat à côté de son heureuse devancière. Et d'abord pourquoi ce titre des *Fausses Bonnes-Femmes*, puisqu'il n'est aucunement justifié par le sens de l'ouvrage?—Le destin des pièces de théâtre est déjà soumis à un assez grand nombre de chances douteuses, pour qu'il ne soit pas au moins imprudent d'y ajouter quelque chose qui soit de nature à attirer le danger.—M. Barrière n'est cependant pas au nombre des auteurs qui, n'ayant pas d'autres ressources pour attirer l'attention sur leurs ouvrages, sont obligés de recourir aux pièges du titre. Quelle raison a pu le conduire à en choisir un qui devait nécessairement amener dans l'esprit du public un rapprochement préventif, entre la nouvelle pièce du Vaudeville et celle qui l'a précédée;—ce n'était certainement pas une raison raisonnable,—mais le tempérament dramatique de M. Barrière le porte volontiers à l'audace. On serait mal venu à lui reprocher cette aptitude rare, qui est un signe de race. Mais on peut lui faire observer, qu'il est au moins inutile de dépenser ses instincts de vaillance en témérités puériles. Cependant, il faut reconnaître que si M. Barrière ne franchit pas toujours avec un succès égal les obstacles volontaires qu'il se crée, il est au moins du petit nombre de ceux qui tombent debout. La réussite incomplète des *Fausses Bonnes-Femmes* ne diminue en rien le passé de M. Barrière, et ne donne aucune inquiétude pour son avenir. S'il a fait côte, c'est qu'il était parti à mauvais vent, mais rien n'est perdu.

Il est toujours périlleux pour un artiste ou pour un écrivain de s'écarter du genre qui lui est propre. Il est bon sans doute et utile de se varier, mais il est également prudent de rester dans la gamme de son individualité. Avoir su s'en créer une est le point important.—L'individualité de M. Barrière eut d'abord un profond et salutaire dédain du lieu commun, unie à une recherche active de l'esprit, dût cette recherche être quelquefois trop sensible. Son genre est la comédie de mœurs, poussée à la satire.—L'auteur des *Faux Bonshommes* a eu l'honneur de contribuer puissamment à la ruine du théâtre de convention qui régna pendant si longtemps sur les scènes de genre; — c'est cependant moins l'invention dramatique qu'il faut chercher dans son répertoire, que l'humanité des caractères.—Ses personnages agissent *faux* souvent, mais ils disent vrai presque toujours.—Le côté le plus saillant du talent de M. Barrière, c'est une intarissable verve, un peu brutale, —qui peut dépasser le but,—mais qui le plus souvent atteint juste où il faut frapper.—Toutes ces qualités se trouvaient réunies dans les *Faux Bonshommes*. On croyait les retrouver dans les *Fausses Bonnes-Femmes*, qui semblaient s'annoncer comme un pendant, et le public a montré quelque mauvaise humeur en voyant son attente déçue.—Il n'en pouvait être autrement, puisque la première de ces deux pièces est une comédie, c'est-à-dire une œuvre ayant pour mobile des mœurs et des travers qui appellent l'ironie,—tandis que la seconde est un drame, et un drame de passion, dans lequel l'élément satirique ne pouvait agir qu'accessoirement. Je crois bien que cette erreur, dans laquelle le public est tombé, à propos d'un titre qui lui promettait ce qu'on ne lui a pas donné, a été la principale cause de la résistance qu'il a

montrée à la première représentation.—On eût donné à la nouvelle pièce le nom de sa principale héroïne, que sa destinée eût sans doute été différente. Quelques lignes suffiront pour démontrer que les *Fausses Bonnes-Femmes* sont un drame.—Madame Herminie du Tremblay, une des plus élégantes figures de la société mondaine, s'est réfugiée dans son château du Nivernais, au milieu duquel elle vit cloîtrée, dans l'espérance d'un retour cher à son cœur. —En vain la saison a rouvert les salons; en vain chaque soir la grande ville s'illumine pour ses aristocratiques féeries:—Madame du Tremblay n'a plus d'oreilles pour les séduisants qui lui arrivent de toutes parts.—La reine de la mode a affranchi tous ses esclaves.—La Parisienne s'est faite femme; elle aime un jeune officier de marine qu'elle doit épouser à l'expiration de sa station navale.—Cette passion, la première qu'elle ait connue, est tellement profonde qu'elle lui fait oublier même que les tourelles de son château sont devenues des nids à hypothèques; car avec ce profond dédain pour le calcul, particulier aux gens qui ont le génie de la dépense, madame du Tremblay s'est tout doucement ruinée. Lorsqu'un homme d'affaires, qui a rang d'ami, vient lui notifier sa ruine, elle apprend cette nouvelle avec une indifférence qui ferait supposer que le traité de Sénèque sur le mépris des richesses est devenu sa lecture favorite.—En effet, son union prochaine avec M. Georges Rhetel doit lui assurer un bonheur auprès duquel l'éclat d'une grande fortune n'a déjà plus de prix pour elle.—Toutes ces espérances s'écroulent avec le retour du marin,—qui pour premier mot d'amour annonce à madame du Tremblay—que ce n'est point d'elle qu'il était amoureux, comme il l'avait supposé,—mais d'une jeune veuve sa voisine,—madame la comtesse de Noyan. —Franc comme tous les hommes de mer, M. Georges Rhetel n'a pas cru devoir dissimuler cette *saute* de cœur, et confiant dans la magnanimité de celle qu'il abandonne, il vient simplement lui demander la permission d'offrir sa main à sa rivale. Tel est le point de départ de cette pièce, qui renfermait les éléments d'un drame, et qui fût restée un drame si les auteurs, pour justifier leur titre, n'avaient été dans l'obligation d'introduire des personnages parasites, qui entravent plutôt l'action qu'ils ne la servent. A la fin de ce premier acte, parfaitement bien fait, madame du Tremblay, qui veut reprendre son amant à sa rivale, commence par les séparer, sous le prétexte de les unir dans des conditions qui assureront leur bonheur définitif, et pendant que M. Georges Rhetel reprend la mer et va doubler le cap de Bonne-Espérance,—madame du Tremblay emmène la fiancée du jeune homme à Paris, et la jette au milieu des dangers d'une existence oisivement dissipée.—Madame de Noyan n'y perd point cependant le souvenir de l'absent;—mais, habilement guidée par madame du Tremblay, elle se trouve involontairement, au retour de M. Georges Rhetel, dans une situation où son honneur peut être suspectée par le cœur le plus épris. C'est alors qu'intervient madame du Tremblay, qui, dans une magnifique déclaration de haine, édifie la jeune femme sur le rôle qu'elle a joué auprès d'elle par vengeance.—Toute la pièce semble faite pour cette scène, qui est plus remarquable que remarquée,—parce qu'au fur et à mesure que le public, venu pour une comédie, voyait s'avancer le drame, il se montrait visiblement rebelle à l'émotion. Si l'on en croit quelques indiscrétions, le cinquième acte aurait été modifié, peu de temps avant la représentation,—pour satisfaire au désir d'une artiste à qui il répugnait de voir finir son rôle dans la nuance où il était commencé.—En effet,—pour conclusion, madame du Tremblay oublie sa vengeance, et rend à madame de Noyan, justifiée, l'amour de M. Rhetel.—J'ignore quel était le dénoûment primitif des *Fausses Bonnes-Femmes*,—mais si celui qui existe a été substitué par obligeance à un autre, il est regrettable que des auteurs ayant une sérieuse autorité donnent l'exemple de ces fâcheuses concessions, qui n'ont presque toujours pour origine que des motifs auxquels l'art demeure étranger. Si l'artiste a toute initiative dans sa manière d'interpréter l'œuvre qu'on lui confie, il doit n'en avoir aucune dans sa conception.—Si grand qu'il puisse être par son talent, il ne doit pas oublier qu'il n'est qu'un instrument passif de la volonté créatrice,—sinon l'anarchie se met au théâtre et peut faire naître des dangers dont l'auteur seul aura à subir la conséquence.—Monsieur Hugo, disait un jour un illustre comédien, pendant une répétition de *Ruy-Blas*, voici un vers qui n'est pas français.—Il le sera, monsieur,—répondit hautainement le poëte.—Si la représentation des *Fausses Bonnes-Femmes* n'a pas répondu complétement à l'attente de MM. Barrière et Capendu,—ils doivent l'attribuer en partie à un titre mal appliqué, beaucoup moins qu'à leur pièce même, qui, pour être discutée, n'en reste pas moins en de certaines parties une œuvre digne de ses aînées.—Je ne puis affirmer qu'il existait une prévention contre la nouvelle pièce du Vaudeville,—mais il faut reconnaître cependant qu'il n'y a pas eu de la part du public excès de bienveillance.—L'exécution est à la hauteur de la troupe qui a joué les *Faux Bonshommes* et *Dalila*.—Dans cette soirée, mademoiselle Fargueil s'est éloignée d'une manière décisive de toutes les actrices qui tiennent un rang sérieux sur les scènes de Paris. Si élogieuses qu'on puisse les choisir, elle échappe désormais par cette création à toute comparaison, et demeure dans l'isolement d'une supériorité qui était déjà reconnue, mais qui ne fut jamais aussi justement et aussi bruyamment acclamée.

HENRY MURGER.

NOUVELLES DE L'ART.

Si les ventes de tableaux anciens excitent la curiosité, un intérêt tout aussi grand s'attache aux ventes de tableaux modernes, lorsqu'ils sont choisis avec un soin intelligent et sévère parmi les œuvres des artistes à juste titre aimés du public; au mérite réel des toiles se joint l'avantage de la certitude; les signatures sont authentiques, et leurs auteurs pourraient au besoin les attester. Lorsqu'il s'agit de vieux maîtres, l'expert le plus consciencieux, l'amateur le plus éclairé sont sujets à se tromper ou tout au moins à se faire illusion, la critique hésite souvent à se prononcer ou ne le fait que sous toutes réserves; d'ailleurs, le nombre des vieux tableaux diminue tous les jours, et la chance d'en rencontrer de quelque valeur devient de plus en plus rare. C'est ce qui explique la valeur croissante des ventes d'œuvres contemporaines.

Celle qui aura lieu mercredi prochain sera à coup sûr une des plus remarquables que l'on ait vues depuis longtemps; formée à loisir, triée rigoureusement parmi des toiles nombreuses par un homme de goût et d'expérience, elle contient de chacun de nos maîtres illustres ou en vogue un échantillon rare et précieux, où il a donné, sinon son talent tout entier, du moins la note tonique de son talent.

Ainsi, pour commencer, M. Eugène Delacroix se présente avec une nouvelle scène de *Convulsionnaires de Tanger*, qui vaut celle qu'on a tant admirée à l'Exposition. Par une des portes de la ville, le cortége hurlant, écumant, trépignant, débouche dans la campagne escorté de dévots en extase devant ces contorsions diaboliques qu'ils croient excitées par l'Esprit-Saint; on ne saurait imaginer avec quelle verve, quelle furie et quelle puissance M. Delacroix a mêlé et tordu ces groupes, et combien son exécution tumultueuse et farouche donne de réalité à cette scène étrange comme un rêve, à laquelle nous ne croirions pas si nous n'avions vu à Blidah les cérémonies des *Aïssaouas* et à Constantinople les exercices des derviches hurleurs. Le fond, d'une grande pureté et d'une calme harmonie, fait contraste avec le désastre des premiers plans, et montre les pittoresques remparts de la ville.

A cette toile importante se joignent trois autres tableaux plus petits, mais d'un mérite non moins grand : une *Odalisque* ou plutôt une femme du Maroc, pour ne pas éveiller une idée turque lorsqu'il s'agit d'un motif africain, nonchalamment couchée, à la mode orientale, sur des piles de carreaux; on sait la magie de couleur que déploie l'artiste dans ces sujets où sa riche palette développe ses ressources.

M. Delacroix, outre qu'il est un grand peintre d'histoire, fait, on le sait, les animaux comme Sneyders ou Barye. Son *Lion combattant un serpent* a toute la sauvagerie du groupe de bronze qu'on admire aux Tuileries, et sa *Lionne dévorant un Arabe* résume en quelques touches les drames de l'Atlas, si bien racontés par Gérard. L'ongle du lion signe d'une rayure toute-puissante ces esquisses farouches.

Ce *Coucher du Soleil*, incendié des tons les plus chauds de la palette, fait tout de suite reconnaître M. Decamps, qui trouve le moyen de vous faire rêver avec un petit cavalier traversant des terrains accentués et d'une valeur puissante que piquent çà et là quelques figurines et quelques maisonnettes basses.

Pour un peintre comme M. Decamps, *un canard* est un excellent sujet. Il n'y a pas là de drame, mais quel riche écrin de nuances depuis l'or bleu et le vert prasin du col jusqu'aux teintes rousses et grises des ailes! Ce canard, de grandeur naturelle, est supérieur aux morceaux les plus achevés de Weeninx et d'Hondekooter. M. Philippe Rousseau pourrait en être jaloux.

Après avoir longtemps subi les rigueurs du jury qu'alarmait son audace de novateur, M. Théodore Rousseau s'est conquis dans le paysage une place que nul ne songe à lui disputer : il a substitué la nature à la convention et peint le ciel, les eaux, les arbres, les terrains, tels qu'il les voit et non d'après les poncifs académiques. C'est un grand crime comme on voit. Maintenant les amateurs se disputent avec acharnement ses moindres toiles. Cette vente offre quatre *paysages* de lui, comparables à ses meilleurs pour le choix du site, la vérité de l'effet et la finesse du ton.

Le premier représente *une mare dans les bois*. D'un ciel gris de perle tombe un rayon voilé qui tremble et miroite sur l'eau; les arbres, les broussailles, les taillis sont rendus avec un soin et une vérité extrêmes; une barque de pêcheur, quelques bestiaux et leurs gardiens disséminés animent heureusement cette solitude agreste.

Dans le second, une rivière coule parmi les joncs, à travers une prairie bordée de saules, clair-semée de bouquets d'arbres; un hangar couvert de chaume, et sous lequel apparaissent des croupes blanches de chevaux, s'élève à la droite du spectateur; des bateaux sont amarrés à la rive. Il serait difficile de se prononcer entre ces deux chefs-d'œuvre : qui achèterait l'un s'exposerait à regretter l'autre. Le plus sage serait de les acquérir tous les deux, d'autant plus que par la nature du site et l'harmonie générale de l'effet, ils forment, pour ainsi dire, pendant. Le peu d'espace que nous pouvons consacrer à cette notice nous empêche de décrire les deux autres où le maître, sous de moindres proportions, se retrouve tout entier.

L'herbagère et grasse Normandie est le royaume de M. Troyon. La vallée de la Touque et la vallée d'Auge lui appartiennent; il a nourri plus de bœufs et de vaches que les plus riches éleveurs, et ses produits, quoiqu'on n'en puisse tirer ni biftecks ni filets, se vendent assurément mieux. Le tableau qu'annonce notre Catalogue est un des plus importants de l'artiste; il représente *une prairie au bord de la Touque*, dont l'eau coule endormie et paresseuse sous un ciel d'été voilé et chaud. Malgré la chaleur, l'herbe épaisse, humide et veloutée, n'a pas perdu sa fraîcheur, et les bestiaux peuvent s'y agenouiller à leur aise. Le centre de la composition est occupé par trois vaches de robes différentes, dont l'une reçoit sur l'épaule un vif rayon de lumière qui argente son poil soyeux et lustré; quelques moutons dispersés dans l'herbe broutent les fleurettes et accompagnent le groupe principal. Le second tableau, pris dans la vallée d'Auge, représente aussi des bestiaux pâturant, mais avec ces variantes d'arrangement et d'effet que l'œil saisit tout de suite et que la plume est impuissante à faire comprendre.

M. de Beaumont est un jeune peintre de beaucoup d'esprit, dont le talent augmente tous les jours, et qui a déjà son rang parmi les artistes qu'on recherche. En agrandissant son cadre, il a agrandi sa manière, a passé heureusement du petit tableau de chevalet au panneau décoratif.—*La Musique* et *la Danse* figureraient avec honneur dans le plus riche





château, dans la plus élégante villa ; ces deux panneaux où l'artiste a fondu dans son originalité propre Watteau, Boucher et Roqueplan, inspireront, nous n'en doutons pas, l'idée à quelque amateur de faire décorer par M. de Beaumont quelques boudoirs, quelques salons d'été ou pavillons de repos. — *Les Trois Pauvres* montrent que M. de Beaumont sait mettre une idée philosophique sous la forme et la couleur.

De tous les adeptes de cette petite école néo-pompéienne, qui a pris l'antique par le côté gracieux et produit tant de délicats petits chefs-d'œuvre, M. Picou est l'un des plus habiles et des plus recherchés ; dans sa grande toile de *Cléopâtre sur le Cydnus*, il a prouvé que l'histoire n'avait rien de trop ardu pour lui, et dans ses compositions de chevalet on sent, sous la grâce et la coquetterie, un goût pur et une science sérieuse. *Les Fleurs* et *les Perles* font voir que tout pare les jeunes femmes lorsqu'elles sont jolies comme M. Picou sait les faire.

La mort a consacré le talent de Camille Roqueplan, un coloriste que les Flandres nous envieraient, et qui a su joindre aux tons riches des anciens maîtres une grâce toute française. Il suffit pour le recommander de nommer *Frère et Sœur*, *Vue de Normandie*, *Paysage*. Il n'y a pas besoin non plus, quoiqu'il soit très-vivant, de chercher des éloges pour M. Diaz, qui semble avoir fixé sur sa palette tous les reflets du prisme, et puisé, pour le verser sur ses toiles, dans le trésor de pierreries d'Aboulcasem. *Les Enfants turcs*, *la Famille asiatique*, *les Chiens dans une forêt*, *le Paysage*, offrent chacun une facette de ce talent qui scintille comme un diamant de belle eau.

Entre MM. Delacroix, Decamps et Diaz, M. Devedeux a su se créer un Orient de fantaisie qui lui appartient en propre. Un coloris frais et chaud, de jolis airs de tête, des costumes pittoresques feront rechercher *le Djellab*, ou marchand d'esclaves, *la Femme turque*, *les Moresques regardant des bijoux*, *l'Art* et *la Nature*, sujets analogues aux *Fleurs* et aux *Perles* de M. Picou, mais traités dans un style et dans un goût tout différents.

Personne n'a une touche plus spirituelle que M. Eugène Isabey. En ce temps où la touche se perd, chaque coup de son pinceau signe son nom en toutes lettres ; à cette vente, il a un *Intérieur d'église néerlandaise*, fin comme un Peter Neef dans sa localité grise, mais d'un accent bien autrement vif, un *Duel de raffinés*, d'une cambrure et d'une crânerie adorables, exact comme un Abraham Bosse et pétillant comme... un Isabey, une *Pleine mer* et une *Marée montante* qui ne le cèdent en rien aux meilleures marines des Hollandais.

M. Alfred de Dreux, qui multipliait avec une facilité un peu trop anglaise ses scènes de vénerie et de sport, a brillamment renouvelé sa manière si hardie et si leste. De l'écurie il est passé au chenil, et après les chevaux, a peint des chiens de toute race et de tout poil qu'admirerait Landseer. *La Casquette disputée*, *Chien et Chat*, *Lévriers et Bulls-dogs*, *la Chasse au rat*, *Chien apportant un rat*, sont des tableaux pleins d'esprit et d'observation, peints avec une force de pâte, une puissance de ton vraiment remarquables.

Quand on n'a pas un Meissonier, on peut s'en consoler avec un Fauvelet. M. Fauvelet, pour le soin délicat, le fini intelligent, n'a guère de rivaux dans les petites scènes où il se complaît : l'*Atelier de peintre*, la *Rêveuse*, la *Scène d'intérieur*, la *Conversation* ont cette recherche de détail, cette grâce de types, ce coloris gris de perle et rose, qui font rechercher les panneaux lilliputiens de cet artiste, qui a une école.

Après Canaletto, après Guardi, après Bonnington, après Joyant et avant le peintre belge Van Moer, M. Ziem a découvert une Venise qui est la sienne, une Venise féerique, quoique vraie, par l'effet inattendu, par la scintillation de la lumière, par le miroitement des eaux, par toutes les magies de la palette : la *Vue de Venise* de notre Catalogue est digne de ses sœurs aînées. — C'est tout dire.

Maintenant, contentons-nous de citer, car l'on ne peut tout décrire : le *Khan près de Beyrout*, de M. Théodore Frère ; les *Enfants*, de M. Lenfant, de Metz, qui semble avoir un nom prédestiné pour les gracieuses physionomies qu'il peint de préférence ; le *Café*, de M. Fichel, qui marche sur les talons de MM. Fauvelet et Chavet ; le *Bal*, le *Repos*, la *Treille* de M. Pezous, si simple de localité et si franc de touche ; la *Baigneuse endormie*, et la *Scène d'intérieur*, de M. Tassaërt, ce Corrége de la mansarde ; la *Vue d'Etretat*, et la *Vue de Dieppe*, de M. Place ; toutes toiles dignes de figurer dans une collection choisie, et que les amateurs apprécieront sans doute.

T. G.

— M. Henri Lavoix, conservateur adjoint aux médailles à la Bibliothèque impériale, vient de publier dans le *Moniteur universel* un feuilleton intitulé : *les Artistes arabes en Italie*. Cet article, plein d'intérêt, jette un jour tout nouveau sur l'origine des arts et de l'industrie en Italie. Pendant tout le moyen âge, en effet, l'Italie tributaire s'est inspirée, dans ses arts et dans son industrie, de cette ornementation capricieuse propre aux Arabes, et qui fut, avec l'architecture, le seul génie de ces peuples.

Les magnifiques étoffes de Bagdad, les broderies en or ou pierreries des *Tiraz* de la Sicile ; les armures et les vases à la damasquine de Damas ou de Mossul, ont servi de modèle aux ouvriers et aux artistes italiens, qui les reproduisent par le pinceau, le burin ou le ciseau.

« N'étaient-elles pas à moitié orientales, dit l'auteur, ces villes qui comptaient en Morée, à Constantinople, sur les bords de la mer Noire, dans les échelles du Levant, à Damas, au Caire et à Alexandrie, une population de nationaux supérieure à celle qui vivait dans les murs de la mère-patrie ? Partout où se présentait un point vers lequel on pouvait appeler avantageusement les produits de l'Asie et des Indes, ces marchands avaient fondé leurs factoreries.

« Quelques artistes entraînés, soit par les événements de leur vie, soit par une curiosité naturelle, suivirent ce mouvement qui portait l'Italie vers les pays du Levant.

« Et, ajoute l'auteur, malgré l'habilité des artistes italiens, les ouvrages orientaux conservaient une supériorité marquée jusqu'à la fin du quinzième siècle. »

— Le Musée du Luxembourg, fermé depuis plusieurs mois pour cause de travaux intérieurs et des mouvements de tableaux qui ont eu lieu à la suite de l'Exposition de 1857, a été rouvert au public depuis mardi dernier.

Dans une de ses dernières séances, le conseil municipal de Soissons a décidé que la statue de M. Paillet serait érigée dans la cour d'honneur de l'hôtel de ville de Soissons. Cette statue sera en bronze.

Les arts viennent de faire une nouvelle perte. M. Émile Seurre, statuaire, est mort dans sa soixantième année. M. Émile Seurre, frère de M. Seurre aîné, membre de l'Institut, était l'auteur de la statue qui surmonte la colonne de la place Vendôme.

On lit dans la *Revue de l'Art chrétien* :

« Le musée d'Amiens vient d'acquérir une pierre sépulcrale trouvée récemment près de l'ancienne abbaye de Saint-Acheul; c'est l'épitaphe d'une religieuse nommée Florida. Son nom est séparé de sa qualification — *Santimonialis* — par un monogramme du Christ, entouré de deux cercles concentriques, où se trouve un zigzag, ornement qu'on voit déjà sur les antiquités franques et qui est fréquemment employé dans la sculpture romane. Le mot *santimonialis*, dans le sens de *religieuse*, est d'une haute antiquité chrétienne : on le trouve employé par saint Augustin. La suppression du C indique qu'à l'époque où remonte cette inscription, on prononçait en France *santus* pour *sanctus*, selon l'usage italien.

« Nous serions disposé à croire que cette pierre sépulcrale est celle d'une des religieuses de Sainte-Ulphe, qui fut consacrée à Dieu par l'évêque Chrétien, en l'an 739. Ulphe habita longtemps à environ une lieue de Saint-Acheul, où elle se rendait tous les jours pour assister à l'office de l'église cathédrale; elle a pu choisir pour lieu de sépulture de ses religieuses le cimetière qui avoisinait l'église où s'écoulait une partie de leur vie. Ce n'est là pourtant qu'une simple hypothèse, et il n'est pas impossible que cette inscription remonte à une plus haute antiquité, bien que l'histoire reste muette sur l'existence d'une communauté de religieuses à Amiens avant le VIII[e] siècle.

« Les terrains de Saint-Acheul ont le privilége de receler des antiquités de toutes les époques. On y trouve, dans les bancs d'alluvion, des silex travaillés qui rendent témoignage de l'industrie des hommes avant le déluge; on y rencontre un nombre considérable de tombeaux romains et de sépultures du moyen âge. »

On a, de nos jours, une excellente habitude, c'est de reproduire uniformément l'œuvre entier d'un maître contemporain et de permettre ainsi à un amateur d'avoir sous les yeux toute la vie d'un artiste. M. Ingres a eu tous ses tableaux reproduits au trait, M. Paul Delaroche vient d'être l'objet d'un travail analogue. La maison Goupil et C[e] mettra en vente sous peu de jours la collection photographique des tableaux et de quelques dessins de M. Delaroche. Les nombreux admirateurs de ce peintre célèbre vont ainsi pouvoir consulter et visiter tous les jours les compositions qu'ils ont été admis à voir l'année dernière à l'Ecole des Beaux-Arts. En annonçant cette nouvelle, qui ne peut être reçue qu'avec plaisir par les artistes et les amateurs, nous devons un remerciement aux amis du défunt et à l'éditeur qui ose tenter une si importante entreprise.

On annonce la mort de M. Hippolyte Garneray, le dernier représentant d'une famille de peintres qui a laissé sa trace dans l'histoire de l'école française. La génération nouvelle ne connaissait peut-être pas assez ce modeste artiste, qui a peint, parfois avec esprit, des marines et des intérieurs de ville.

Un jeune artiste russe, M. Léonard de Stracynski, pensionnaire de l'Académie des Beaux-Arts, — distinction qu'il a méritée par son remarquable tableau représentant un épisode de la guerre de Trente ans, de Schiller, vient de terminer l'esquisse de son *Massacre de l'évêque de Liége*... Ce jeune peintre a étudié beaucoup les artistes français, mais surtout Delaroche, et l'on retrouve dans ses œuvres l'influence de ce maître.

M. de Saulcy, membre de l'Institut, a fait présent à la Bibliothèque impériale d'un certain nombre de monnaies importantes, parmi lesquelles se trouvent trois matapans d'argent du doge de Venise, Jean Soranzo, et du doge Michel Steno. La Bibliothèque a également reçu en don de M. Charvet une médaille en bronze de Barbara Borroméo, comtesse de Novellasa, dont les poëtes et les artistes du XVI[e] siècle ont célébré la merveilleuse beauté.

— On vient d'installer dans le palazzino que M. Florent Willems s'est fait bâtir, dans le quartier de l'Europe, une fontaine de marbre d'un remarquable travail : cette fontaine est placée au bas d'un escalier, qui est lui-même une merveille par l'ingénieuse disposition qu'on lui a donnée.

La statue en marbre de la *Mater Christi* de M. C. Demesmay, qui a figuré à la dernière Exposition et qui a été tout récemment reproduite par l'*Artiste*, a été placée, la semaine dernière, dans l'église Sainte-Geneviève.

La direction des Beaux-Arts a commandé à M. Philippe Rousseau un tableau intitulé : *la Curée*.

Il n'est bruit à Londres, et nous pourrions dire sans exagération dans toute l'Angleterre, que de la reproduction, par le burin, du beau tableau de mademoiselle Rosa Bonheur, le *Marché aux chevaux*. M. Thomas Landseer, artiste graveur d'un grand talent et dont la réputation est faite, aurait parfaitement rendu l'œuvre de notre illustre compatriote. Nous attendrons, pour la juger, que l'estampe de M. Thomas Landseer nous soit parvenue.

Un buste en marbre de mademoiselle Rachel, exécuté par Dantan aîné, vient d'être donné à la Comédie-Française par S. E. le ministre d'Etat.

Gravure du numéro :

Salon de 1857. — L'INDISCRÈTE,

D'après M. L. Plassan, par M. Lefman.

L'invention est peu de chose, la finesse du pinceau est presque tout dans les sujets que traitent ordinairement les imitateurs de Meissonier. L'*Indiscrète* de M. Plassan est une sœur cadette des servantes de comédie; elle se croit de la famille et, pour elle, il est peu de lettres qui gardent leur secret. Ce petit tableau, exposé au Salon de 1857, n'a peut-être pas été assez remarqué : le chef d'école avait pris pour lui toutes les couronnes.

Les directeurs : ÉDOUARD HOUSSAYE, XAVIER AUBRYET.

LES PEINTRES PRIMITIFS.

I

Il est de mode aujourd'hui, dans un certain monde et chez certains critiques qui vont chercher leurs idées au delà du Rhin, de n'admirer que les peintres dont nous allons nous occuper dans cette étude. La belle époque pour eux commence au XIIe siècle et finit au XVe. Ils n'apprécient que les œuvres des artistes antérieurs à Pérugin, et c'est de ce maître, mais surtout de Raphaël, son élève païen, qu'il font dater la décadence de l'art chrétien, dont les œuvres de Guido de Sienne, de Cimabué et de Giotto nous présenteraient les plus parfaits modèles. Cette mode n'a pris naissance qu'après la chute du premier Empire, de 1816 à 1825. Il existait bien en France quelques amateurs discrets de ces vieilles écoles, que la vue des anciens tableaux ne mettaient pas en fuite. Ils ne les recherchaient pas, mais les achetaient dans l'occasion, les recueillant comme autant d'objets de curiosité peu coûteux, et qui, au point de vue de l'histoire de l'art, pouvaient avoir quelque intérêt. L'immense majorité des amateurs, tous les artistes sans exception, et par-dessus tout les connaisseurs, avaient un mépris particulier pour ces peintures primitives. L'enfance de l'art n'était pour eux que la barbarie.

Il nous serait facile d'apporter plus d'une preuve à l'appui de ce que nous avançons; nous nous contenterons de rappeler un seul fait qui nous paraît concluant. En 1815, lors de l'envahissement de nos musées par les commissaires étrangers, quand eut lieu la reprise des ouvrages conquis en Italie, reprise exercée avec une extrême rigueur, un certain nombre de tableaux, les plus anciens, furent oubliés ou dédaignés par eux. On les jugea trop défectueux et d'un goût trop barbare pour les réclamer, et on nous les abandonna. Ce sont peut-être les ouvrages les plus importants des écoles primitives que nous possédons au Musée impérial, ceux devant lesquels les adeptes de la nouvelle mode sont aujourd'hui en adoration, et pour lesquels ils donneraient tout le reste de la collection du Louvre.

En fait de mode, tout est possible et rien ne s'explique. Si l'on nous demande la raison de ce goût nouveau et passionné, nous dirons franchement que nous l'ignorons. Notre siècle est trop *éclectique*, pour ne pas dire pis, pour que nous puissions attribuer ce raffinement à la foi. Ce serait du moins un de ses prodiges. Sans examiner les choses de fort près, nous nous convaincrons aisément que les plus résolus de ces curieux des écoles primitives sont d assez mauvais croyants.

En fait de goût, nous nous piquons, nous autres Français, d'une certaine originalité et d'une grande indépendance. Il nous est toutefois difficile de voir autre chose dans cette mode bizarre, qu'un effet de ce besoin d'imitation qui s'empare si aisément des esprits absolus, mais légers. N'ayant que des notions superficielles de chaque chose, ils se passionnent pour des idées qui ne leur semblent nouvelles que parce qu'elles viennent du dehors.

Cette mode, en effet, a pris naissance en Allemagne, et c'est de là qu'elle nous est venue, comme la métaphysique à tout propos, le style emphatique et bien d'autres genres de mauvais goût. Nous l'accepterons telle qu'elle est, sans nous laisser aller à ce qu'elle peut avoir d'absurde ou de puéril. Nous étudierons ces anciens maîtres, pour nous rendre compte de ce qu'ils sont, mais surtout pour apprendre à les bien connaître; pour nous renseigner sur leur valeur et sur l'importance de leurs œuvres, peut-être aussi pour chercher à expliquer l'admiration fanatique dont ils sont l'objet de la part de quelques adeptes; nous les jugerons sans idée préconçue, sans parti pris, sans être décidé à trouver tout excellent ou tout détestable. Nous ferons peu d'esthétique, encore moins de métaphysique. Ce sont là des procédés beaucoup trop usés, à l'aide desquels on essaie de faire croire aux autres qu'on pourrait avoir des idées quand on n'en a pas, ou de surfaire celles qu'on a. Nous nous contenterons d'exposer le plus simplement possible celles qui nous viennent tout naturellement, ne voulant ni tromper le lecteur, ni nous tromper nous-même.

PARIS. IMPRIMÉ CHEZ BONAVENTURE ET DUCESSOIS, QUAI DES AUGUSTINS, 55.

II

En entrant dans ces salles de nos principales galeries européennes, consacrées aux œuvres des anciens maîtres, l'effet des premiers tableaux qui se présentent à nos yeux est tout à fait singulier. Ce sont des peintures d'une coloration pâle et froide, mais qui ne manque pas de vivacité. Les tons sont entiers, mitigés par le blanc seul, et leur franchise et leur extrême clarté n'excluent cependant pas l'harmonie. Les parties brunes et les teintes neutres des peintures à l'huile postérieurement exécutées sont étrangères aux spécimens de l'art de ces premières époques : aussi tout y est-il clair et comme radieux.

Les types que représentent ces tableaux sont tout à fait en rapport avec ce système de coloration; ce sont des personnages aux formes grêles et élancées, aux extrémités anguleuses et effilées; dans les parties nues, l'ostéologie et la peau sont curieusement étudiées et le muscle presque effacé. La face est maigre et semble scrupuleusement copiée sur nature. D'ordinaire l'œil est fixe, comme étonné, et l'expression triste ou réfléchie dénote un air de souffrance ou de béatitude. En revanche, les accessoires et les costumes sont d'une extrême richesse : l'or est prodigué dans les fonds, que souvent il recouvre en totalité, dans les meubles de formes si variées, dans les broderies des vêtements. Ces vêtements, empruntés aux temps où vécurent ces maîtres primitifs, suivent les modes de chaque époque, et, appliqués aux scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, présentent de bizarres anachronismes. Tout cet ensemble est étrange, peu agréable; il repousse le vulgaire, auquel il paraît tout à fait déplaisant. Mais après quelques instants d'examen et quelques moments d'étude, on est tout surpris de rencontrer dans ces images si barbares et si grossières à la première vue des velléités de grâce et même de beauté; une certaine recherche d'expression qui arrive à la profondeur pour tout ce qui touche aux croyances et au sentiment religieux, et des types d'une admirable naïveté. L'art qui vient de renaître, et dont les symboles sont la première émanation, a quelque chose d'informe dans ses images et dans son expression, et cependant déjà il vit, il existe. Examinons plus attentivement ses productions, et peut-être finirons-nous par y trouver ce charme que nous offrent les gracieux bégaiements de l'enfance, ou l'inexpérience candide de l'adolescent. L'art ne possède pas encore la liberté d'allure et l'énergique vivacité du jeune homme, la confiance en sa force et la puissance de raison de l'homme fait, ni cette volonté active et éclairée qui assure le succès de ses entreprises et qui lui permet de toucher en tout à ce dernier point de perfection auquel puisse aspirer l'humanité.

Ne comparons pas toutefois d'une manière trop absolue ces périodes reculées de l'art moderne au premier âge de l'homme. L'enfance de l'art n'a pu exister qu'une seule fois, et cela à l'époque des Dibutade et des Dédale. Mais du moment qu'il est né, l'art n'a plus cessé d'exister. On s'est moqué des théoriciens allemands qui, remontant à l'envi de peintre en peintre pour retrouver le restaurateur de l'art moderne, sont retournés jusqu'au temps de Constantin. Ils auraient pu remonter plus haut si des noms eussent été conservés, car il est probable que de tout temps il a existé des peintres en Italie, comme il a existé des sculpteurs et des architectes. La filiation de l'art n'a jamais été complétement interrompue. L'art antique, il est vrai, est allé mourir dans les cryptes des catacombes, où il s'est comme enseveli; il s'est perdu à Constantinople sous la pourpre, l'or et les pierreries des Byzantins; il s'est dissimulé par delà les Alpes, dans nos contrées occidentales, entre les minces feuillets des manuscrits dont le vélin, du VIe au IXe siècle, a seul gardé son empreinte. Mais bientôt transformé et renouvelé par une croyance nouvelle et par un nouvel ordre social, il s'échappe de la catacombe et remonte dans le temple, dont il occupe les places les plus apparentes. En Italie, il revêt de grandes mosaïques les coupoles et les tribunes des basiliques; dans nos provinces, il resplendit tout radieux sur le vitrail des cathédrales, et dans l'une ou l'autre contrée, mais surtout dans le Midi, il multiplie ses œuvres, s'empare des murs des églises, des chapelles et des palais, qu'il recouvre d'innombrables peintures. Souvent même il passe de l'intérieur à l'extérieur de l'édifice, comme à Venise, à Gênes et à Pise. Vers le XIVe siècle, l'image et la couleur envahissent tout, recouvrent tout, non-seulement les temples et les habitations, mais les instruments, les vases, les coffrets, les meubles de toute espèce.

Ce sentiment de l'art, si développé à cette époque chez la race italienne, ne s'était jamais perdu chez elle. Il y avait eu des intermittences, des éclipses, mais le flambeau brillait toujours. Les barbares eux-mêmes s'étaient laissé séduire par ce nouvel attrait. Une fois établis en Italie, ils avaient pris à cœur, peut-être autant que les Italiens eux-mêmes, la conservation de leurs monuments. Nous voyons en effet un édit de Théodoric instituer dans sa conquête romaine le comte Aloysius comme chargé de l'inspection et de l'entretien des monuments.

« Nous voulons que Votre Sublimité veille à la conserva-
« tion des édifices antiques, lui écrivait ce prince, en l'inves-
« tissant de ses fonctions, qu'elle en bâtisse de nouveaux,
« auxquels, pour être plus beaux que les anciens, il ne man-
« quera que cette parure que donne le temps. Mais pour
« cela bien des connaissances vous sont nécessaires, et
« pour remplir ces fonctions importantes, vous ne pourrez
« être ni trop habile ni trop intègre. Armé d'une verge
« d'or, vous marcherez devant nous et en avant des nom-
« breux officiers qui nous accompagnent. De cette façon
« nous nous rappellerons toujours qu'il importe aux
« princes que leurs palais fassent connaître leur magni-
« ficence. »

Théodoric, en rendant cet édit, obéissait sans doute à l'influence de son ministre Cassiodore, que du reste on pourrait considérer comme l'un des plus anciens artistes italiens. Non content de cultiver les lettres, cet homme d'esprit était peintre; il excellait dans la miniature. Il avait fondé en Calabre un monastère auquel il fit don de manuscrits ornés de ses peintures. Pratiquant les arts, il n'est pas étonnant qu'il les ait protégés.

Théodoric embellit et restaura les édifices des principales villes de son royaume, Pavie, Monza, Ravenne, etc. Il disait des monuments de Rome, à la conservation desquels il attachait tant de prix : « Puisque nous sommes assez « heureux pour voir tant de beaux ouvrages, pourrions-« nous ne pas les admirer? »

Ces ouvrages n'étaient pas seulement des monuments d'architecture, mais ce peuple si nombreux de statues et ces innombrables troupeaux de chevaux de bronze qui décoraient la ville éternelle (*Populus copiosissimus statuarum, greges etiam abundantissimi equorum*).

L'art domptait les natures les plus rebelles. Attila s'était fait peindre dans un palais de Milan, assis sur son trône, tandis que les empereurs romains, prosternés devant lui, lui apportaient leurs tributs.

Atalaric et la reine Amalasonte suivirent l'exemple de Théodoric.

Ricimer avait fait décorer de mosaïques l'église de Sainte-Agathe, à Rome.

Les Lombards eux-mêmes, considérés comme les plus barbares de ces peuples, furent séduits et comme apprivoisés par ce charme des arts. Autharis, leur roi, et Théodelinde, leur reine, firent exécuter sur les murs de l'église Saint-Jean-Baptiste, à Monza, des peintures représentant diverses scènes de leur histoire.

On pourrait croire que ces peintures existaient encore du temps de Vasari, car il nous dit que l'on voit par ces images que ces peuples se rasaient le derrière de la tête et se teignaient jusqu'au menton. Ils portaient d'amples vêtements de toile, sous un manteau de couleur variée, et leurs chaussures rattachées par des courroies laissaient le pied découvert [1].

Les monuments de cette époque intermédiaire et reculée sont nombreux, surtout dans l'exarchat de Ravenne, à Rimini et dans la haute Italie.

Vasari cite les églises de Santa-Maria-Rotonda, dont la coupole, large de dix brasses, est formée d'un seul bloc de pierre, et il s'étonne qu'on ait pu élever à une telle hauteur une masse qui pèse plus de deux cent mille livres. Il cite encore les églises de San-Martino, construite en l'an 438, de San-Vital, construite en l'an 547, de l'abbaye di Classi, l'église de San-Stefano, à Rimini, de San-Giovanni-Battista, à Monza, de San-Giovanni, à Pavie, construite par Goudeberte, fille de Théodelinde, de San-Salvator, bâtie par Aribert, de Sant'-Ambrogio, construite par le Lombard Grimoald, le temple de San-Piero in Ciel d'oro, édifié à Pavie par Luitprand, du temps de Pépin, père de Charlemagne, l'église de San-Piero Clivate, fondée par Didier, successeur d'Astolphe, les monastères de San-Vincenzio, à Milan, et Santa-Giulia, à Brescia, que distinguait une richesse extraordinaire. Vasari, en parlant de ces monuments, ne sait trop s'il doit les admirer ou les critiquer. Sous l'influence du goût de son temps, il est prêt à les condamner, comme expression de ce mode *barbare* auquel l'école alors à la mode avait improprement donné le nom de *tudesque*; et cependant, lui qui vit la plupart de ces

[1] Vasari, préface de la *Vie des peintres*.

édifices ne peut méconnaître leur grandeur et leur magnificence et laisse dans bien des occasions percer son admiration involontaire. C'est ainsi qu'il reconnaît que l'église des Saints-Apôtres, de Florence, dont la fondation [1] est attribuée à Charlemagne, est du meilleur style, que les fûts des colonnes qui divisent cette église en trois nefs sont élégants et d'une excellente proportion, que les chapiteaux des colonnes et les arceaux des deux petites nefs prouvent qu'à cette époque il existait encore de bons artistes dans la Toscane. « Filippo Brunelleschi ne dédaigna pas, dit-il, d'imiter l'architecture de l'église des Saints-Apôtres en construisant celles de San-Spirito et de San-Lorenzo. »

Vasari, il est vrai, ne veut pas qu'une amélioration dans les arts du dessin se soit manifestée en Italie avant la construction de la cathédrale de Pise, en 1016, et l'on sait que, pour la peinture, il ne fait remonter la rénovation de l'art qu'au Florentin Cimabué. Il est certain, toutefois, que le goût des arts se développa rapidement et instantanément dans toute l'Italie, longtemps avant l'époque dite de la renaissance. Mais ce goût, dans lequel les hommes qui vécurent du XIIe au XVe siècle, paraissent avoir trouvé des plaisirs inconnus à nos natures froides ou blasées, était trop vif et trop général pour que, dès lors, il fût parfaitement sûr et épuré.

III

L'enfant s'amuse des jouets les plus simples et les plus grossiers, et le jeune homme est moins difficile et moins délicat que l'homme fait dans le choix de ses plaisirs, souvent même de ses affections. Emporté par la passion, quelquefois il aime un objet indigne; mais c'est déjà quelque chose d'assez rare que d'avoir un cœur, que de pouvoir aimer et sentir. Les hommes qui vivent par delà les Alpes, entre les 40 et 46e degrés, ne furent jamais plus sensibles, ni mieux organisés pour trouver le bonheur dans les plaisirs de l'âme et de l'intelligence, que dans cette période qui succéda à l'état de langueur et de barbarie des premiers temps du moyen âge; cette période commence au XIIe siècle et finit au XVIe. Les monuments que cette heureuse époque a laissés en tout genre, dans les lettres, dans la politique, mais surtout dans les arts, sont innombrables et vraiment merveilleux. De 1250 à 1450, l'expansion fut si instantanée, l'épanouissement si général et si rapide, et l'art s'empara avec un tel élan de tout ce qu'il regardait comme étant de son domaine, il répandit avec une telle profusion ses richesses dans toutes les cités italiennes et couvrit si complétement de mosaïques et de peintures les murs des églises, des chapelles et des palais, que les artistes qui vinrent plus tard et qui n'avaient pas de nouveaux édifices à décorer ont dû, pour se produire, effacer d'anciens ouvrages et recouvrir les parties déjà peintes, sans même qu'aucune dégradation rendît nécessaires ces nouveaux travaux.

[1] Cette opinion est combattue par Rosselli, Rica et plusieurs autres écrivains qui, toutefois, attribuent à cette église une très-haute antiquité.

Si l'art a gagné quelquefois à ces restaurations, ou plutôt à ces transformations des anciens édifices, bien souvent il y a perdu : que de lacunes ces restaurations ne laissent-elles pas dans son histoire!

Cependant, de nombreux monuments ont survécu et permettent de suivre avec une entière certitude ses développements, à partir des premiers temps de sa transformation la plus essentielle, vers l'an 1200.

Mais avant d'examiner les œuvres, il est nécessaire de se rendre compte des procédés matériels au moyen desquels elles furent exécutées.

Jusque vers le XIe et le XIIe siècle, les peintres grecs alors en vogue ne paraissent guère avoir fait usage que de la mosaïque, peut-être aussi de la détrempe, ce qui n'est pas fort certain, bien que nous pensions que dans ces vieilles peintures dont Vasari critique l'exécution, et qui ne représentent, à ce qu'il assure, que des yeux effarés, des mains roides et ouvertes et des pieds en pointe; peintures qui existaient encore de son temps dans bien des églises, et il cite dans le nombre celles de San-Spirito et de San-Minato, à Florence, de San-Juliano et de San-Bartolomeo, à Arezzo, et la vieille basilique de Saint-Pierre, à Rome, bien que nous pensions dis-je, que dans ces peintures, il soit plutôt question de fresque que de mosaïque.

Vers le XIIe siècle, il se fait une première révolution dans l'art de la peinture; il ne se borne plus seulement à couvrir les coupoles et les murs des églises et des palais, il devient plus usuel, s'applique à la décoration des meubles, des coffrets (*Cassoni*), et revêt même des panneaux mobiles que l'on entoure de riches encadrements; il multiplie ces tableaux divisés en compartiments et comprenant plusieurs volets qui se replient sur eux-mêmes; ces tabernacles et ces triptyques, si communs dans l'âge suivant.

Ces peintures portatives sont exécutées, pendant tout le cours du XIIe siècle, sur des panneaux de bois de sorbier, de pin ou de chêne, revêtus d'un apprêt en plâtre que l'on couvrait de feuilles d'or. Dans le cours du XIIIe siècle, à l'apprêt en plâtre on substitue la toile collée sur le bois, qu'elle consolide et dont elle prévient les gerçures. Sur cette toile on étend l'enduit de plâtre qu'on dore, et on peint sur cet or à la détrempe (*tempera*). Les fonds et les ornements sont entièrement dorés ou revêtus de gaufrures d'or avec des fers, comme ceux dont se servent encore les relieurs de nos jours. Chaque artiste célèbre avait ses fers de prédilection, ce qui a rendu la classification des œuvres des maîtres primitifs beaucoup plus facile et plus certaine que celle des peintres de l'âge postérieur.

L'usage de la peinture à la détrempe fut continué pendant près de trois siècles, et c'est à cet heureux procédé que nous devons la merveilleuse conservation des œuvres si pures et si délicates de tous ces vieux maîtres. Pour donner du brillant et de la suavité à son coloris, chaque artiste avait ses secrets et des moyens particuliers. L'un employait la cire, l'autre des gommes ou des jaunes d'œuf; toutes matières assez inoffensives, et que chacun d'eux combinait à sa manière, comme chacun d'eux aussi triturait ses couleurs, préférant les minérales aux végétales et ne négligeant rien de ce qui pouvait leur donner de l'éclat et les rendre aussi durables que possible.

Comme il y avait des procédés d'exécution matérielle, il y avait aussi des procédés de composition et des lois hiératiques auxquelles l'artiste devait obéir. Les vêtements de certains personnages, comme la Vierge et le Christ, devaient affecter telle ou telle forme, les yeux s'ouvrir d'une certaine manière, la tête être plus ou moins inclinée. Chez les maîtres les plus anciens, l'air de gaieté et le sourire étaient interdits, même à l'enfance: les extrémités inférieures des saints et des saintes devaient toujours être cachées. Etait-ce, comme on l'a prétendu, par la difficulté de faire poser une figure d'aplomb sur un pied nu? Ne serait-ce pas plutôt parce que le pied qui touche la fange était considéré comme impur?

L'enfant Jésus qui repose sur les genoux de sa mère, et saint Jean qui vit dans le désert, couvert d'une peau de bête et presque nu, ont seuls le privilége de laisser voir leurs pieds. Dans André Tafi, vous ne voyez les pieds d'aucun personnage, excepté ceux de l'enfant Jésus. Dans Guido de Sienne, l'exception s'étend à saint Jean; mais vous ne voyez jamais les pieds de la Vierge et rarement ceux des saints. Cimabué, dans la plupart de ses ouvrages, les dissimule avec le même soin. Giotto et Simone Memmi affectent encore de ne pas les laisser voir. Plus tard, même dans les peintures de Buffamalco, de Giottino, d'Ange Pucci, très-souvent les pieds sont cachés encore par d'amples vêtements.

Indépendamment de ces habitudes générales, qui tenaient, soit à la tradition, soit aux modes du temps, soit à certaines convenances hiératiques, chaque peintre avait ses habitudes particulières, comme, de nos jours, chaque artiste de quelque valeur a sa manière et sa touche. Ces habitudes sont souvent comme des espèces de tics qui se reproduisent invariablement dans chaque ouvrage du maître, et dans certaines parties de ses ouvrages. Il en est de cela comme de ces fers dont nous parlions tout à l'heure.

André Rico donne, par exemple, à ses vierges noires et à ses enfants Jésus, noirs aussi, d'amples couronnes d'une forme particulière, plutôt barbare que byzantine.

Bizzamano, l'oncle ou le neveu, mettent dans les mains de l'enfant Jésus ou le globe du monde ou le sein de la Vierge sa mère.

André Tafi introduit dans la plupart de ses tableaux des anges qui jouent du violon.

Chez les premiers maîtres vénitiens, la sainte Vierge est toujours représentée assise : elle tient sur ses genoux l'enfant Jésus qui bénit de la main droite, à la façon des Grecs; c'est-à-dire, en appuyant le doigt annulaire sur le haut du pouce et en élevant les trois autres doigts.

Tous les peintres et toutes les écoles ont d'ordinaire caractérisé les saints par les attributs qui leur sont particuliers. Saint Jean-Baptiste tient la croix, saint Pierre des clefs, saint Paul une épée. Les Grecs, qui n'ont pas accepté ces attributs et qui n'en accordent qu'aux hiérarchies, c'est-à-dire aux anges, aux apôtres, aux vierges et aux évêques, placent le nom du saint à côté de sa figure, soit au bas, soit dans le haut du tableau. L'école vénitienne primitive, dia-

lecte de l'école byzantine, a conservé les mêmes habitudes. Elles étaient d'autant plus générales que la religion grecque interdisait les représentations des personnages sans nom ou inconnus.

Parmi les maîtres purement italiens, Guido de Sienne, affectionne les oiseaux; l'enfant Jésus joue d'ordinaire avec un chardonneret; une foule d'oiseaux sont figurés dans les broderies des étoffes qui recouvrent le siége et forment le fond du tabernacle sur lequel la Vierge est assise.

Plus tard, Paolo Uccello montrera le même amour pour les oiseaux et leur devra son nom.

Ces habitudes individuelles ont un certain charme, elles spécialisent la manière de chacun de ces anciens maîtres et, comme nous l'avons dit, elles facilitent extrêmement la classification de leurs œuvres.

En étudiant de près toutes ces peintures primitives qui semblent pareilles, on reconnaît donc bientôt que chacune d'elles a un caractère tranché et tout à fait individuel. Le style des peintres de Pise et de Florence n'est pas le même que celui des peintres de Sienne. A Venise, à Padoue, à Ferrare, à Bologne, il est encore différent.

En nous occupant de chaque école et de chaque artiste, nous verrons combien ces différences sont marquées et souvent essentielles.

F. DE MERCEY.

(La suite au prochain numéro.)

PEINTURES
DE LA SALLE DU TRONE
AU LUXEMBOURG

PAR M. HENRI LEHMANN

A chaque bout de la salle du Trône, dans le palais du Luxembourg, se développent deux hémicycles de vaste dimension, dont la coupole est occupée par des peintures de M. Henri Lehmann.

Ces peintures représentent : l'une, la France sous les Mérovingiens et les Carlovingiens, l'autre, la France sous les Capétiens, les Valois et les Bourbons,—toute l'histoire de la monarchie jusqu'aux événements, pour ainsi dire, contemporains.

M. H. Lehmann a, dans sa manière d'entendre la composition, quelque chose qui rappelle l'école allemande. Il fait de la synthèse humanitaire ou historique comme Overbeck, Cornélius et Kaulbach. Ziegler, avec son hémicycle de la Madeleine, Chenavard, avec ses cartons du Panthéon, essayèrent d'introduire chez nous cet art philosophique où chaque figure est un symbole. Mais pour adopter ce système, destiné sans doute à remplacer un jour les vieilles allégories décoratives, M. Lehmann n'a pas eu besoin d'étudier laborieusement les fresques de Munich et de Berlin ; il a obéi à un secret instinct de race, et quoique rompu, autant que pas un, à toutes les pratiques du métier, il a conservé de l'idée un souci assez rare parmi les peintres français.

Voici comme est disposée la composition qui remplit l'hémicycle de l'Ouest :

Sur une sorte d'esplanade, formée de trois degrés en retraite, s'élève un autel antique écorné et fendu, portant l'inscription sacramentelle : JOVI. O. M.

Dans la fissure de cet autel, trois beaux anges, aux ailes éployées, aux dalmatiques flottantes, insèrent une croix monumentale d'une matière précieuse, où sont gravés sur la traverse ces mots, gros d'une civilisation nouvelle : IN HOC SIGNO SALUS.

L'un des anges, agenouillé, assure le pied de la croix ; l'autre debout la soutient; le troisième, volant au sommet, semble peser sur elle comme pour l'enfoncer dans le marbre disjoint, si toutefois un ange peut peser! Ce groupe, d'une élégance sévère, forme le centre du sujet et le nœud même de la composition.

Au bas de l'autel a roulé la statue brisée de Jupiter, le torse ici, la tête là, plus loin une main crispée sur un foudre impuissant; pêle-mêle avec les débris d'airain du dieu détrôné gisent, à côté d'un tronc de chêne coupé par la hache, un druide à longue barbe, laissant échapper le couteau du victimaire et le van mystique, une druidesse échevelée, tenant la faucille d'or et le gui sacré. Le polythéisme et le druidisme ont vécu : l'autel de Jupiter est renversé, le chêne d'Irmensul abattu; la croix domine seule l'horizon, coloré par l'aurore du monde qui va naître.

En effet, le règne de la croix commence l'ère moderne. M. H. Lehmann a symbolisé avec une clarté parfaite la victoire du christianisme sur les deux religions qui se partageaient les Gaules, l'une nationale, l'autre importée par la conquête, et, dans le reste de sa composition, les principaux groupes se rattachent à cette idée de l'unité religieuse constituant la France.

A la gauche du spectateur, sous l'arc de la voûte qui s'abaisse, se démène hideusement une mêlée farouche de guerriers barbares. Attila, couvert d'une cuirasse imbriquée, se courbe sur son petit cheval cabré et se débat contre les ennemis qui cherchent à le désarçonner. Devant l'avalanche de figures féroces et bestiales qu'il semble faire reculer, se dresse, sauvage encore, mais héroïque déjà, Mérovée avec sa longue chevelure, son casque où palpitent des ailes, son long bouclier triangulaire, sa cuirasse à l'antique, sa francisque à manche court dont il s'escrime vaillamment.

En avant de la bataille, dans l'ombre du premier plan, luttent deux figures : la première casquée d'un mufle de

bête, la seconde rasée comme un Cherokée ou un Mohican, et tenant entre ses dents un couteau à scalper; car, de même que les Grecs, nous avons eu des ancêtres tatoués et légèrement anthropophages, qui ne le cédaient en rien aux Huns d'Attila; les deux barbaries se valaient, mais un rayon du christianisme a déjà lui sur notre race, et c'est assez pour la régénérer et la transformer.

Sur la seconde marche de l'estrade s'agenouille et s'incline Clovis, auquel saint Remi, en habits épiscopaux, confère le baptême. Derrière le fier Sicambre se tient debout la reine Clotilde, levant les yeux au ciel avec une expression de béatitude.

Entre ce groupe et celui de Mérovée on aperçoit quelques soldats romains en déroute, et un centurion soutenant le général Syagrius blessé et battu par Clovis; les enseignes sont penchées en signe de défaite, et l'on pressent, au ton déjà lointain des figures, que les légions de Rome vont quitter à jamais le sol des Gaules.

Au troisième plan, derrière l'estrade, dans les interstices que présentent sainte Clotilde, Clovis et saint Remi, apparaissent à mi-corps des malheureux et des pauvres, êtres oubliés par le monde antique et que la charité, ce sentiment tout moderne et tout chrétien, enhardit jusqu'à s'approcher des puissants de la terre. — Quelques lévites, portant des cierges et un bénitier, se tiennent près de l'évêque.

De l'autre côté de la croix colossale, implantée dans l'autel de Jupiter, a lieu une scène analogue : un prêtre, suivi de deux acolytes avec crucifix et encensoir, verse d'une conque l'eau baptismale sur le front de Witikind, décoiffé de son casque, enchaîné, accroupi plutôt qu'agenouillé, comme un esprit rebelle qui cède à une force inéluctable, mais sans être convaincu; près du roi prisonnier sont à genoux deux Saxons captifs, l'un d'âge mûr, l'autre tout jeune, attendant leur tour de baptême avec des attitudes et des gestes désespérés, autant que le permettent les cordes qui les lient. Le vieux paganisme du Nord lutte encore dans leur cœur contre la croyance imposée, et longtemps ils mêleront les runes de l'*Edda* aux versets de l'Évangile. Un Charlemagne à cheval, majestueux comme une statue équestre de bronze, domine ce groupe d'une pose impérieuse. Sur sa tête s'arrondit la couronne fermée surmontée du globe et de la croix; à son côté pend une épée de forme romaine, comme il convient à un césar, à un empereur.

Un soldat, appuyé sur une de ces formidables lances qui embrochaient comme des grenouilles six ou sept Saxons; — *nescio quid murmurantes,* — dit le moine de Saint-Gall, garde les prisonniers barbares. Plus loin se hérissent des pointes de lance, s'agitent des étendards, se tendent des arbalètes, se recourbent des trompes aux mains de guerriers partant en conquête.

Le coin de droite est rempli par la victoire de Charles-Martel, l'aïeul de Charlemagne, sur Abdérame. Des coups de sa masse d'armes le héros brise le croissant de l'Islam, qui allait remplacer la croix par toute la terre chrétienne, et refoule vers l'Afrique ces innombrables hordes au visage basané. Charles Martel a le genou sur la gorge du chef sarrasin, et il agite furieusement son arme terrible à travers la mêlée. En vain les flèches le prennent pour cible; autour de lui les cadavres s'amoncèlent, et parmi eux se renverse un nègre gigantesque d'une très-belle anatomie.

Cette composition, où l'artiste a représenté par un synchronisme ingénieux la période mérovingienne et carlovingienne, est équilibrée avec beaucoup d'art. A gauche, Mérovée repousse l'invasion des Huns; à droite, Charles Martel l'invasion des Arabes; au centre, la croix civilisatrice s'élève sur les débris du paganisme. De chaque côté de la croix, des scènes de baptême, là volontaires, ici forcées, démontrent les progrès de la religion nouvelle et sa tendance à l'unité. Chaque groupe se balance dans une symétrie qui n'a rien de roide et charme l'œil par des rappels et des correspondances d'une combinaison heureuse. Les peintures murales liées à l'architecture ont besoin plus que les tableaux de rhythme et d'ordonnance; les figures doivent former une sorte d'ordre non plus dorique, ionique ou corinthien, mais humain, comme les cariatides du Pandrosion. C'est ce que M. Lehmann a très-bien compris. D'ailleurs il a déjà l'expérience de la décoration monumentale : sa chapelle de Saint-Merry, son hemicycle à l'église des Jeunes-Aveugles, sa grande salle à l'Hôtel-de-Ville, lui ont révélé par la pratique les secrets de cet art tout particulier.

L'hémicycle de l'Est, qui fait face à celui que nous venons de décrire, le rappelle par ses dispositions générales, et l'artiste a trouvé moyen d'être pareil d'aspect et varié de détails. De même le fronton antérieur et le fronton postérieur d'un édifice se circonscrivent dans les mêmes lignes.

« La France sous les Capétiens, les Valois et les Bourbons, » tel est le sujet de la seconde composition.

Le centre en est occupé par un large soubassement de marbre portant un socle sur lequel se tient debout Jeanne d'Arc, l'oriflamme d'une main et l'épée de l'autre, revêtue de cette armure qui la fait ressembler à l'Ange de la Guerre; au-dessus d'elle plane un messager céleste agitant un glaive ondé et tendant le bras gauche avec un geste de menace adressé aux ennemis de la France.

Au bas du soubassement, parmi des débris d'armes et des étendards aux hampes brisées, gisent des chevaliers anglais morts ou blessés. Le groupe de Jeanne d'Arc et de l'ange fait pendant au groupe de la croix de l'autre hémicycle. Les guerriers renversés rappellent le druide, la druidesse et la statue brisée de Jupiter. La même corrélation de pensée existe entre ces deux centres de composition. Jeanne, l'inspirée du ciel, chasse les ennemis de la France, comme la croix faisait reculer et se soumettre les hordes envahissantes, qu'elles vinssent du Nord ou du Midi.

Le grand fait religieux et politique du moyen âge, c'est la croisade; aussi M. Henri Lehmann lui a-t-il consacré une place importante. Pierre l'Ermite, levant un crucifix, prêche la foule, qui s'arme et se prépare à partir pour la terre sainte. Des pointes de voiles latines, qui se dessinent dans le ciel, indiquent le voyage d'outre-mer. Hauts barons et manants, jeunes et vieux, jusqu'aux enfants, tout s'é-

lance à la conquête du tombeau de Jésus. *Diex le volt!* Sans doute la foi seule entraînait ces masses, mais, au point de vue purement humain, l'intérêt des races latines n'était-il pas de refouler les Sarrasins au fond de l'Orient? Il s'en fallut de peu que toute l'Europe ne devînt mahométane; l'étendard de l'Islam s'avança jusqu'à Poitiers; sans la masse d'armes de Charles Martel, il y eût eu des califes à Paris, comme à Grenade, comme à Cordoue, comme à Séville.

Après la prédication de Pierre l'Ermite, vient la lutte de Philippe-Auguste avec les factions liguées contre le pouvoir royal. Philippe-Auguste revêtu d'un surcot fleurdelisé, en cotte de mailles et casqué, s'escrime, dressé sur ses arçons, d'une grande épée à deux mains, abattant des barons, des chevaliers, des routiers armés de dagues, de masses, d'arcs, d'épieux, qui, dans les convulsions de l'agonie, se suspendent à son cheval et tâchent encore de le faire tomber. Au fond l'on aperçoit sur le haut d'une roche une de ces tours crénelées, un de ces burgs, nids de vautours féodaux dont Philippe-Auguste, l'un des rois qui contribuèrent le plus activement à fonder l'unité française, sut rogner les ailes, émousser les serres et mâter l'insolence.

Nous voici arrivés à Louis IX. Le saint roi, assis sur l'estrade dont Jeanne d'Arc occupe le milieu, dicte des ordonnances à un scribe agenouillé. Derrière lui se dressent deux figures symboliques noblement drapées, la Religion et la Justice : la première élève la couronne d'épines, relique plus précieuse que tous les trésors; la seconde s'appuie sur la poignée d'un glaive.

De l'autre côté, François Ier, accoudé sur l'épaule de son fou Triboulet, symbolise cette élégante et spirituelle race des Valois, comme Philippe-Auguste et saint Louis représentaient la dynastie religieuse et guerrière de Hugues Capet; Benvenuto Cellini offre au roi le modèle de son *Persée*, et Rabelais montre sa tête qu'épanouit le rire de la sagesse songeant à la folie humaine; une figure allégorique de la Renaissance tenant d'une main le clairon, la palette, le ciseau et l'équerre, arrache de l'autre le voile qui couvrait une statue de Minerve prise comme symbole de l'art et de la science antiques trop longtemps oubliés.

Plus loin, Henri IV à cheval s'avance au milieu des ligueurs soumis, des magistrats agenouillés, des gens du peuple et des mères ivres de joie.— La dynastie des Bourbons commence.

Louis XIV et son siècle occupent l'extrémité de la composition. Le grand roi, sur le haut de l'escalier de Versailles, domine son époque. Autour de lui se pressent respectueusement, comme des planètes autour d'un soleil, une pléiade de génies et de grands hommes : Corneille, Molière, Racine, Bossuet, Fénelon, Pascal, Colbert, Lebrun, etc.... Mais il n'est pas besoin de pousser plus loin cette nomenclature, tout le monde connaît ces noms et ces visages que le ciseau, la brosse et le burin ont reproduits tant de fois.

Ces deux hémicycles, richement encadrés de bordures architecturales, terminent dignement cette salle du Trône, une des plus belles qui soient dans les nombreux palais que nous avons visités.

Nous avons insisté particulièrement sur le mérite de composition de ces deux grandes peintures, mérite de plus en plus rare aujourd'hui, où l'on se contente de l'adresse manuelle appliquée au premier motif venu. M. H. Lehmann prend la peine de penser, de combiner, d'ajuster, d'équilibrer ses figures, pour produire cet ensemble de lignes qu'on appelait autrefois un tableau : — de tableaux, on n'en fait plus maintenant! les peintres du dernier siècle, malgré toutes les mollesses et toutes les corruptions de la décadence, avaient conservé cette tradition.

Les Allemands seuls composent à l'heure qu'il est; par malheur ils n'exécutent pas; la peinture entre leurs mains n'est guère qu'une écriture hiéroglyphique destinée à l'expression de certains systèmes : ils ont en outre une couleur savamment désagréable et d'une discordance laborieuse que n'excuse pas toujours un dessin juste et correct. M. H. Lehmann, tout en donnant plus à l'idée et à la composition qu'on ne le fait, prend bien garde de négliger la partie pratique de son œuvre; il n'en a pas confié les cartons, pour les enluminer sur le mur, à des pinceaux d'élèves. Chaque groupe, chaque figure, chaque accessoire a été étudié sérieusement et rendu avec soin et vérité, tout en restant dans les conditions de la peinture murale. Pour le dessin, M. H. Lehmann est élève de M. Ingres, et l'on peut dire sans flatterie qu'il a profité des leçons de ce maître, qui enseigne à fondre la nature avec le style. Quant à la couleur, sans tomber jamais dans les tons noirs qui feraient trou à la muraille, elle a une grande intensité locale et emploie sans crainte toute une gamme de nuances riches. Il fallait lutter avec l'éclat des dorures et donner, pour ainsi dire, du jour à un endroit qui en reçoit moins que le reste de la pièce. M. H. Lehmann a heureusement vaincu ces difficultés, et ses peintures sont dignes de la belle salle qu'elles décorent. Elles satisfont l'esprit par l'idée et l'ordonnance, et, ce qui n'est pas moins important, charment l'œil par le dessin, le style et la couleur. En art les bonnes intentions non exécutées servent encore moins que dans la vie; il faut à la composition la plus ingénieuse des têtes d'un beau caractère, des torses d'une savante anatomie, des extrémités correctes, des draperies d'un jet heureux, des accessoires d'un choix sévère, des oppositions ou des rencontres de tons bien calculées, une touche large, une pâte nourrie; en un mot il ne suffit pas d'être philosophe ou poëte, il faut encore être peintre. M. Henri Lehmann a été tous les deux, — aussi ses hémicycles satisfont-ils également le penseur et l'artiste.

THÉOPHILE GAUTIER.

GALERIE DU XIXe SIÈCLE

ZZ

BÉRANGER.

(Suite)

III

Saint Fulgence, quand il apprit par cœur l'*Iliade* et l'*Odyssée*, n'eut que sa mère pour répétiteur. Quand Georges Cuvier mit en train son esprit, ce fut sur les genoux de sa mère qu'il ouvrit ces grands livres de Buffon et de Gessner qui devaient l'initier à l'œuvre de Dieu. Béranger, nous le savons désormais, n'obtint pas une telle institutrice. A l'heure où lui poussent ses dents de sagesse, sa mère danse et son père intrigue. Dorloté et gâté à plaisir dans l'arrière-boutique de son aïeul, il ne va que par hasard à l'école de l'impasse de la Bouteille, et, à neuf ans, quand il entre en pension rue des Boulets, il a sujet de s'étonner en s'apercevant qu'il sait presque lire. En revanche, le frêle écolier mérita sans efforts les prix de bonne conduite, édifia l'abbé Chantereau, son maître, par sa tranquillité plutôt que par sa dévotion, et contraria fort ses camarades en leur donnant une leçon continuelle de soumission à la règle prescrite, et en s'obstinant à rechercher les endroits retirés du jardin, non pour rêver, pour prier, pour s'inquiéter déjà de son âme, mais pour amener à la perfection un chef-d'œuvre de patiente industrie, une découpure ou un parfilage, pour creuser un noyau de cerise et le ciseler en corbeille[1]. Le dimanche qui fut le 12 juillet 1789, il n'alla pas, à la suite des petits patriotes de sa classe, polissonner au Palais-Royal à l'heure où Camille Desmoulins arbora la cocarde de l'espérance; le mardi il ne se glissait pas, les cheveux au vent, la veste mal en ordre, parmi les escouades bruyantes qui assiégeaient la rue Saint-Antoine; il ne mêlait pas son premier juron aux malédictions que tant de voix enrouées par la colère lançaient à la sinistre tour où Masers de Latude souffrit « trois cent mille heures; » il ne suivait pas d'un œil gonflé de larmes et d'un cœur débordant d'enthousiasme Elie, Hullin, Maillard, ces chefs imprudemment sublimes de la plus hardie des entreprises; il ne se passionna pas pour l'éloquence enflammée de l'abbé Fauchet; il ne sanglota pas sur le cadavre lacéré du gouverneur de Launey! Spectateur plus ennuyé encore qu'indifférent, il assistait au terrible drame, juché sur les toits du pensionnat; mais (faut-il oser ma pensée?), il était

[1] Cette passion pour le fini et la minutie du détail a persisté chez le chansonnier; il est plus d'un de ces petits poëmes qui me fait songer aux paniers évidés dans un noyau de cerise : *In tenui labor, at tenuis non gloria.*

dépaysé dans ce tumulte, assourdi par ces tambours, mal à l'aise à travers ces courants électriques; l'émeute du 14 juillet le dérangeait peut-être dans la fabrication d'une corvette de papier rose. Quarante ans plus tard, à la Force, prisonnier de Charles X, il fêtait dans ses stances vengeresses l'anniversaire dont le souvenir coûta, jusqu'au repos suprême de Goritz, des regrets et des pleurs au comte d'Artois :

> Victoire au peuple! il a pris la Bastille!
> Un beau soleil a fêté ce grand jour!

Mais le poëte en sa maturité surfaisait singulièrement ses émotions enfantines. En 1789, le très-sage écolier de la rue des Boulets, intelligence emprisonnée dans sa chrysalide, sensibilité engourdie dans les limbes, n'eût pas aisément risqué de s'enrhumer en s'enrôlant dans les chœurs des Spartiates imberbes de son quartier[1].

En 1790, le père de Béranger, « las de payer sa modique pension[2], » l'expédia par le coche à Péronne. Là, il semble que l'enfant ait voulu commencer à vivre. Sa tante, aubergiste à l'enseigne de l'*Épée Royale*, s'engoua vite de son pupille. C'était une excellente femme, qui a vécu jusqu'après 1830, orgueilleuse toujours de la renommée de son neveu et le consolant parfois de sa gloire. Elle l'adora, mais l'instruisit-elle? Elle y prétendit, au moins. Elle avait, dans son étroite bibliothèque, quelques livres tombés de la manne du colporteur : tomes dépareillés, semence féconde! Béranger, qui à Paris avait ouvert (c'était son fonds unique) la *Henriade* et une pâle traduction du Tasse, lut chez sa tante *Athalie*, qu'il copia quatre fois, *Télémaque*, qui le charma, et *Zaïre* qui l'étonna[3]. Fénelon et Voltaire firent contre-poids dans sa pensée; mais tous les deux l'em-

[1] « En octobre 1789, un jour de vacances à la pension, comme « je traversais la rue avec une de mes tantes, nous nous trouvons « entourés d'une foule d'hommes et de femmes effrayants à voir. « Ils portaient au bout de longues piques les têtes des gardes du « corps massacrés à Versailles. A ce spectacle, j'éprouvai une « telle horreur, qu'en y pensant je vois encore une de ces têtes « sanglantes qui passa près de moi. Aussi ai-je béni le ciel d'avoir « été éloigné de Paris pendant la Terreur. » (Béranger, *Ma Biographie*.) Cette sensibilité n'est que fort estimable; mais un cœur plus haut placé n'aurait-il pas regretté le séjour de Paris sous la Terreur, ces années où tous les courages furent au niveau de toutes les souffrances, où la pitié fut aussi infatigable que les bourreaux, où les enfants refusèrent leur complicité du crime et prirent leur part de l'héroïsme? Pour Béranger, pour celui qui devait être un des inspirateurs de la conscience populaire, il eût été fructueux d'avoir vu de près le peuple aux heures de ses excès, et aussi aux heures de son génie; mais l'écolier prudent transmit sa circonspection au vieillard, et Béranger, à son déclin, répétait comme Sieyès, interrogé sur sa conduite en 1793 : « J'ai vécu, » au lieu de répondre avec Barnave, avec André Chénier, avec madame Roland : « J'ai aimé le bien et la patrie jusqu'à mourir de mon amour. »

[2] (Béranger, *Ma Biographie*) : « Désormais, » s'écriait Juvénal, gémissant sur la décadence romaine, « la moindre dépense d'un « père sera l'éducation de son fils : »

> ..... res nulla minoris
> Constabit patri quam filius.

[3] Béranger est-il resté fidèle à son culte pour ses premiers maîtres de français? Il garda du moins la religion de Racine, auquel il sacrifiait trop légèrement Corneille. Il en voulait à Fénelon d'avoir été prêtre, bien qu'il eût pu comme tant d'autres se dire *de la religion de Fénelon*. Quant à Voltaire, son jugement



pêchèrent de prendre goût aux sermons du curé de Péronne, qui défendait son autel ébranlé avec une maladroite violence et dans le plus mauvais langage. Racine lui-même et son Joad aidèrent à développer chez leur disciple la haine raisonnée des fonctions d'enfant de chœur, qui lui avait, certain jour, attiré de la part du prêtre des remontrances peu chrétiennes en des termes peu fleuris. A onze ans et demi, le néophyte révolté communiait; il n'avait pas douze ans quand le tonnerre le frappa à l'instant même où la tante répandait, en se signant, de l'eau bénite dans sa chambre. « A quoi sert donc ton eau bénite? » murmura le railleur dès qu'il fût sorti de son évanouissement. Je n'ai pas le courage de sourire à cette épigramme; je regrette les saintes crédulités du jeune Ion et du jeune Eliacin; je regrette le chapelet du petit Mozart, et, si vous le voulez même, le culte idolâtrique du petit Goëthe pour les forces mystérieuses de la nature; je regrette, en écoutant ce vagissement ricaneur du sceptique, la nette et respectueuse affirmation du païen éprouvé :

Cœlo tonantem credidimus Jovem
Regnare. [1]

C'est une triste chose qu'un arbre sans fleurs au printemps, et qu'un enfant sans croyances ou même sans superstitions à douze ans! Enfant et arbre ont chance de se dessécher sans grandir; car elle est vraie la parole de l'apôtre : *Incrementum dat Deus* [2].

Un an plus tard, Béranger, qui avait tour à tour essayé d'être garçon d'auberge, horloger, orfèvre et petit clerc, fut enfin pour quelque temps soumis à une direction plus régulière, mais non plus profitable à son progrès moral. M. Ballue de Bellanglise, un ancien juge de paix qui revenait de l'Assemblée législative, dota Péronne d'une école primaire gratuite. Le vent des réformes soufflait alors à grand bruit, et les colléges n'avaient pas été plus que les églises à l'abri des réformateurs. « Jeune citoyen, » demandait à des marmots en jaquette *le Catéchisme élémentaire de morale propre à l'éducation de l'un et de l'autre sexe*, « toi qui connais les droits de l'homme et du citoyen, et « l'acte constitutionnel, dis-moi quelles sont les précau- « tions qu'une femme doit prendre lorsqu'elle s'aperçoit « qu'elle est enceinte? [1] » M. de Bellanglise n'en demandait pas tant; il lui suffit d'établir dans sa maison, où Béranger s'installa des premiers, une caserne, un club, une municipalité, un théâtre, une Salente en raccourci, un petit ménage pour les poupées républicaines. Des fondateurs de la cité nouvelle pas un n'avait quinze ans. Ils ne perdaient pas leur temps à la grammaire; ils rédigeaient des remercîments à Robespierre, *sauveur de la patrie;* ils n'apprenaient pas les niaiseries surannées de l'histoire; mais le moins âgé des bambins écrasait sous son éloquence d'apparat les représentants en voyage. Béranger, artilleur inhabile les jours de petite guerre, discourait comme pas un de ses collègues; il devint rapporteur des séances du comité, un peu à cause de son écriture, qui servit plus tard à en faire un homme de bureau, un peu à cause du ferme style qu'il avait acquis dans la familiarité de Nestor et d'Abner : secrétaire de la petite convention, il eut quelquefois la charge d'exposer ses griefs contre la grande; mais la grande ne s'en occupait guère.

Je ne veux pas trop médire de l'innocent utopiste de Péronne, sauvegardé contre la raillerie par la reconnaissance fidèle de Béranger. Ce fut dans ce milieu naïvement factice et sérieusement ridicule que le neveu de l'aubergiste entrevit d'abord la vénérable figure de la France; ce fut là qu'il se désola à écouter le bruit lointain du canon autrichien grondant sous Valenciennes; ce fut là qu'il défaillit de joie quand la nouvelle arriva que Toulon était encore à nous. Mais M de Bellanglise n'aurait pas diminué le patriotisme de son favori, quand bien même il lui eût enseigné les éléments du latin et du grec, et les lecteurs de Béranger y auraient gagné plus que n'ont voulu l'avouer des critiques qui avaient de bonnes raisons pour ne pas aimer Théocrite et Virgile, plus que ne le crut jamais Béranger lui-même.

A Dieu ne plaise que j'exige du poëte un diplôme de docteur ès-lettres, et que j'intente un procès au chanson-

était complexe et indécis; je lis dans la *Biographie* : « Mes amis « se sont parfois étonnés du peu de goût que m'inspira Voltaire, « malgré mon admiration pour son rôle de réformateur et pour « la merveilleuse fécondité de son puissant génie. Cette espèce « de froideur dans l'appréciation de son œuvre n'a pas attendu « qu'on en fît une mode en France; elle date de l'époque où, « jeune encore, je crus m'apercevoir de ses préférences injustes « pour les étrangers; et je le pris presque en haine lorsque plus « tard je lus le poëme où il outrage Jeanne d'Arc, véritable divi- « nité patriotique, qui, dès l'enfance, fut l'objet de mon culte. » Le 20 juin 1850, il écrivait à M. Eugène Noël : « J'aime et admire « Rabelais, bien que je sois obligé d'avouer que Voltaire, qui « avait un génie moins original, après l'avoir maltraité et dé- « pouillé, lui a enlevé la première place parmi les réformateurs « que la France devait accepter, elle qui n'a jamais eu de goût « pour les esprits trop austères. » A la date du 15 mars 1853, il adressait à M. Eugène Noël encore cette phrase ambiguë : « Moi, « je n'admire Voltaire que comme le seul réformateur que la « France a pu adopter. En parlant ainsi, vous sentez que je laisse « de côté la partie littéraire, bien que ce soit par la diversité de « ses talents qu'il ait pu faire accepter ses idées philosophiques; « mais il y a lieu à chicaner sur la valeur littéraire de ses œuvres. » En septembre 1856, l'opinion du critique s'était étrangement transformée. « On parla de Voltaire, et Béranger ne tarissait pas. « Dans ses moindres pages, disait-il, on sent toujours un grand « cœur qui s'agite pour défendre une cause sacrée; quelque arme « qu'il emploie, son émotion est toujours vraie, son but toujours « la justice. » (*Souvenirs de Béranger*, par Eugène Noël. Je ne prétends tirer aucune conséquence de ce conflit d'arguments, exposés tous avec la même bonne foi, et je n'ai guère besoin de remarquer qu'en littérature comme en toutes choses, on pardonne difficilement à ceux qu'on remplace. Ce n'est pas du reste à propos du seul Voltaire que Béranger s'épuisait en contradictions. Le vent du caprice mêlait continuellement les feuillages dans cette forêt des oracles.

[1] Horace. *Ode* v, liv. III.

[2] Saint Paul. 1re *Épître aux Corinthiens*.

[1] J'emprunte ce formulaire, encore plus affligeant que burlesque, au livre érudit et passionné où MM. de Goncourt ont raconté l'*Histoire de la société française pendant la révolution*. Tout à côté je trouve un couplet d'opéra-comique, qui ne sera pas déplacé au moment où je viens de noter les précoces indévotions de Béranger. C'est une mère qui commente en chantant le fameux mot de Sébastien Mercier : *Le catéchisme abêtit l'enfant* :

Les livres saints, remplis d'obscurités,
Troublent la raison de l'enfance,
En lui disant qu'il est des vérités
Au-dessus de l'intelligence.

(*L'Intérieur d'un ménage républicain*, joué sur le théâtre de l'Opéra-National de la rue Favart.)

nier parce qu'il n'a pas marché dans le chemin de Heyne, de Brunck et de Boissonade. Je sais que la fleur de l'idéal ne pousse point dans le jardin des racines grecques, je laisse le classique : « Ah ! vous ne savez pas le latin ! » aux Sganarelles de la littérature qui ne l'ont pas laissé dans Molière ; j'estime et j'admire l'instinct puissant qui fit chanter le laboureur Burns à sa charrue et le palefrenier Bloomfield en son écurie ; si l'on me pressait beaucoup, je réciterais la liste entière des *uneducated poets*, telle que la dressa Southey, en y ajoutant de mon chef un supplément aussi long que le texte [1]. Mais Béranger n'est pas un poëte d'instinct ; et d'ailleurs, ces mots même, *poésie instinctive*, répugnent essentiellement à la nature de la race gallo-latine. Chez les représentants de l'inspiration septentrionale, qu'ils soient Anglo-Saxons ou Germains, la tradition biblique, l'esprit de famille, l'énergie du génie teutonique, cet Antée qui tient à sa terre, enfin toutes les conditions de la vie nationale se rassemblent dès le berceau pour élever l'âme et pour féconder le talent. Chez nous, il n'en saurait être ainsi. Peuple de formations et de superpositions successives, nos habitudes et notre langage nous rattachent à la Rome des Césars autant qu'à la forêt celtique. Mépriser l'antiquité gréco-romaine, c'est faire fi de nos origines ; c'est oublier que nos ancêtres ont pillé Delphes, et que le Brenn victorieux a dicté des arrêts aux consuls ; c'est voler le trésor de la France [2] ! Si nous aimons à nous vanter d'*atticisme* et d'*urbanité*, ne démentons pas notre éloge en regimbant contre Athènes et contre Rome ! Si nous exaltons nos orateurs et nos soldats, n'oublions pas où furent pour eux les exemplaires de l'éloquence et de la bravoure [1] ! Si nous tentons la fortune du poëte, avant de recueillir l'écho incertain de nos pensées, rouvrons Homère et consultons les dieux [2] !

Béranger eût-il contesté absolument ces idées ? Non ! car il eut en plus d'une occasion le pressentiment et presque la divination de la beauté antique [3]. Mais son ignorance quelque peu rancunière dépravait son jugement, sur tant d'autres points ferme et sûr. Le poëte de *la Cantharide* [4] n'était pas fait pour rester insensible aux inaltérables

[1] Ne faisons pas, même en nous jouant, trop de concessions à des systèmes qui ne tendraient à rien moins qu'à la dépréciation de l'art. Un penseur qu'on n'accusera pas de partialité contre les sociétés où l'action prédomine, Philarète Chasles, a quelque part raillé comme il faut les poëtes qui n'ont pas hanté la muse : « Nous avons vu naître ici les poésies des ouvriers, qui, entre « nous, disons-le tout bas, ne valent pas de bon pain et de bonnes « bottes. Les Américains ont les poésies des ouvrières, que je n'hé« siterais pas à donner en masse pour une paire de bas bien rac« commodés ou un mouchoir convenablement ourlé. A quoi bon « de la poésie ouvrière ? Vivent les ouvriers poétiques ! » — Monseigneur Dupanloup, dans son beau livre *De l'Éducation*, a éloquemment proclamé la nécessité pour les lettrés de ces études supérieures qui seront toujours *les humanités (humaniores litteræ)* : « En « littérature, l'esprit ne suffit pas ; les connaissances littéraires et « la force que donne la haute éducation sont indispensables. Si « tel poëte eût fait ses humanités, il eût peut-être été supérieur, « tandis qu'il n'est que touchant, léger, gracieux, quelquefois éner« gique, mais inégal, et admiré moins à cause de son talent même « que de la condition où il est né..... Ne faut-il pas d'ailleurs que « toutes les sommités sociales, et ici je parle aussi bien des som« mités industrielles, commerciales et militaires, que de la magis« trature et du sacerdoce, que des instituteurs de la jeunesse et « des législateurs des peuples ; ne faut-il pas que tous aient reçu « une éducation assez large, assez forte, assez haute pour qu'elle les « rapproche tous les uns des autres, dans ces régions supérieures « où il convient à l'honneur et à la félicité du genre humain que « ceux qui sont les chefs et les fils aînés des nations se rencontrent « et s'expliquent sur les intérêts généraux de l'humanité. »

[2] « Ce n'est pas ma faute, après tout, si César a conquis les « Gaules ; si le christianisme les a trouvées latines ; si les Bar« bares ont été forcés de dépouiller leur propre idiome pour « balbutier d'une voix rude la langue des vaincus ; si l'unique « culture du pays que nous habitons, jusqu'au XIIe siècle, a été « latine ; si le moyen âge, même après l'introduction de la litté« rature vulgaire, a continué l'usage du latin ; si, à la renaissance, « l'Europe a été latine encore une fois ; si, pour ce qui nous con« cerne particulièrement, en France, le XVIIe siècle, averti par « son instinct profond du génie de notre langue et de notre lit« térature, s'est refait presque complétement latin ; si enfin, à « l'heure qu'il est, cette langue et cette littérature ont encore « leurs racines les plus profondes, les plus intimes et les plus « vraies, si je puis parler ainsi, dans le sol latin. » (M. Ampère, *Histoire littéraire de la France avant le XIIe siècle*, préface.)

[1] M. Sainte-Beuve, que je ne me lasse pas d'interroger sur ces questions littéraires, qui comportent un intérêt moral, a résumé excellemment les résultats *pratiques* du commerce assidu de l'intelligence avec les meilleurs des anciens. « Un philosophe fa« meux de nos jours, et qui n'oubliait pas pourtant qu'il était né « gentilhomme, se faisait réveiller tous les matins par son valet « de chambre, qui lui disait : Monsieur le comte, vous avez de « grandes choses à faire. Pour qui lirait tous les matins une page « de Thucydide ou d'Homère, cela serait dit mieux encore que « par le valet de chambre, et d'une manière, j'imagine, plus per« suasive..... Après avoir lu, au réveil, une page de l'*Iliade*, on « n'irait pas pour cela conquérir l'Asie ; mais il est de certaines « pensées d'abord qui ne naîtraient pas, il en est d'autres qui « viendraient et fructifieraient d'elles-mêmes. » (Sainte-Beuve *sur Homère*.)

[2] Voici trois cents ans passés que le vieux Joachim Du Bellay, exhortant ses contemporains à « *enrichir notre vulgaire d'une « nouvelle, ou plutôt ancienne renouvelée poésie*, » jetait ce cri de guerre, que les capitaines de l'armée poétique se sont transmis depuis Ronsard jusqu'à Chateaubriand, et qui, maintenant encore, peut engager de nouvelles conquêtes : « Là donc« ques, François, marchez courageusement vers cette superbe « cité romaine, et des serves dépouilles d'elle (comme vous avez « fait plus d'une fois) ornez vos temples et vos autels. Ne crai« gnez plus ces oies criardes, ce fier Manlie et ce traître Ca« mille, qui, sous ombre de bonne foi, vous surprennent tout « nuds, comptant la rançon du Capitole ; donnez en cette Grèce « menteresse, et y semez encore un coup la fameuse nation des « Gallo-Grecs. » (*Défense et Illustration de la langue françoise*, 1549.)

[3] « Béranger a connu les écrits des anciens, les tragédies de « Sophocle surtout ; il a lu le Platon de M. Cousin ; il a eu le « goût le plus vif pour Aristophane. Il excellait même à analyser « certaines comédies de celui-ci, et souhaitait souvent à la « France un pareil genre de théâtre. » (Article de M. Paul Boiteau.) « Un jour, quelqu'un de ses amis lui traduit quelques vers « d'Homère. Béranger arrête tout à coup le déclamateur, et lui « dit : — Un moment, vous vous trompez, là ! Cela ne doit pas « être ainsi. Comme on discutait, survient M. Cousin, fort hellé« niste, comme chacun sait. On soumet la question à l'ancien « ministre de l'instruction publique. Béranger avait raison : la « traduction était fausse. » (Savinien Lapointe, *Mémoires sur Béranger*.) Le poëte avait même parfois, en lisant des traductions de l'antique, l'intuition pénétrante de l'original. Ainsi, un jour qu'il causait avec M. Joseph Bernard, à propos de l'aimable duo d'Horace et de Lydie, *Donec gratus eram*, il prétendit que ce devait être une transcription d'un lyrique grec. « Un Romain, demandait-il, aurait-il songé au *grand roi* ? » (*Persarum vigui rege beatior*.) Le prince de la critique allemande, M. Mitscherlich, donne raison à sa conjecture.

[4] La *Cantharide* est bien, comme l'a dit un commentateur éminent, « une chaude et pure émeraude où l'idée est figurée à l'antique. » Et pourtant, combien loin de ces vigoureuses et pathétiques peintures des anciens maîtres, la *Simætha* de Théocrite et la huitième églogue de Virgile ! Quant à la *jeune dame qui a un vieil mari*, du rondeau de Clément Marot, elle est peut-être plus touchante que la *jeune femme* de Béranger ; mais elle est

parfums du printemps hellénique, il mettait malgré lui sur son front la couronne du vieillard de Téos, et quand il entendait la tendre mélodie de vos histoires, ô Antigone! ô Iphigénie! ô Nausicaa! il ne pouvait s'empêcher de crier avec larmes :

En vain faut-il qu'on me traduise Homère,
Oui, je fus Grec, Pythagore a raison.
Sous Périclès j'eus Athènes pour mère,
Je visitai Socrate en sa prison.
De Phidias j'encensai les merveilles,
De l'Ilyssus j'ai vu les bords fleurir,
J'ai sur l'Hymette éveillé les abeilles....
C'est là, c'est là que je voudrais mourir[1].

Si pourtant la discussion suivait, il se fâchait, il tempêtait contre les Grecs presque autant que contre les Romains. Il croyait que l'étude des langues étrangères avait été une source de malheurs pour les lettres françaises; il jurait que c'était un désastre d'avoir dépensé trois siècles sur les bancs du collége, et il se félicitait de n'être pas un des écoliers. Pauvre homme qui, en s'imaginant frapper quelques cuistres, portait la main sur ces libres génies, originaux à force de labeurs, Racine et La Fontaine, Corneille et Molière, Massillon et Bossuet, Fénelon et André Chénier! Que d'injustices et que d'erreurs! Il essayait des médisances contre Horace[2], il niait la littérature romaine tout entière[1], il condamnait sans rémission l'allégorie et la mythologie[3]! Il ne laissait pas une pierre au temple des Muses, pas un laurier dans ces bois sacrés où Néère, Camille et Myrto venaient de rejoindre Lesbie, Cynthie, Délie et Lalagé! Le

moins poétique. (Voir *Béranger et ses Chansons*, par Joseph Bernard.)

[1] Grâce à ce vin de saveur goudronnée,
Je crois voguer vers ces anciens autels,
Où la beauté, de myrte couronnée,
Sous un ciel pur ravissait les mortels.
Nés dans le Nord, sous un vent de colère,
Figurons-nous ce ciel délicieux.
A le peupler l'homme a dû se complaire.
Le vin de Chypre a créé tous les dieux.
(*Le Vin de Chypre.*)

[2] Mais du billet quelques mots me font croire
Qu'il est en France a des Grecs apporté.
Il vient d'Athène; il doit parler de gloire :
Lisons-la donc par droit de parenté.
Athène est libre! Amis, quelle nouvelle!
Que de lauriers tout à coup refleuris!
Bois dans ma coupe, ô messager fidèle!
Et dors en paix sur le sein de Nœris.
(*Le Pigeon messager.*)

[2] Voici une lettre pleine de sous-entendus, de petites malices à mi-voix, mais, en somme, tout à fait hostile au poëte de Venouse. Elle était adressée à un architecte, M. Cauvain, qui n'avait pas reculé devant les banalités d'un parallèle entre Horace et Béranger. « Ah! monsieur, grâce pour ce pauvre Horace! « c'est le dieu inconnu pour moi, qui n'ai jamais pu savoir le « latin, *mais il devait tant aux Grecs*, que j'aime aussi sans les « connaître, que je ne puis me figurer qu'il n'ait pas un bien « autre mérite que tous ceux que depuis on a voulu lui com- « parer. *Il s'est fait flatteur, quand le monde entier courbait la tête*; « moi, c'est quand le monde la relève que j'ai eu le courage de « tout le monde. Je ne vous remercie pas moins, monsieur, de « tout ce que vous voulez bien me dire d'aimable, en me com- « parant au *protégé de Mécène*. Mais, gare à vous! si vous publiez « jamais le parallèle! On vous fera bien revenir de votre en- « gouement pour le *chansonnier français*, en faveur du *flatteur* « *d'Auguste*. » Était-ce le patriote qui chez Béranger s'indignait contre Horace, trop respectueux desservant de l'*Apollon du palais*, et la bataille de Philippes, trop vite oubliée par le soldat de Brutus, était-elle la meilleure cause des ressentiments du chansonnier qui n'avait pas oublié Waterloo? Je le voudrais, pour le plus grand honneur de mon héros; mais une lettre adressée à M. Joseph Bernard, en 1833, réduit la querelle à de plus humbles proportions. « J'avais beau protester, que je n'avais « lu Horace qu'à l'aide de traductions : Bonne plaisanterie! « me disait-on; ne voit-on pas que vous l'avez étudié à fond? « Vous l'imitez sans cesse.—Il est encore des gens qui n'en veu- « lent pas démordre. Vous comprenez, d'après cela, mon anti- « pathie pour les Latins. »—Rien n'est plus rebattu que cette comparaison de Béranger et d'Horace, et M. Thiers n'était rien moins qu'inventif, quand il disait au poëte à l'agonie : « Savez- « vous comment je vous appelle, Béranger? Je vous appelle l'Ho- « race français. » Cependant rien n'est moins exact. Horace était un mondain indulgent, un bon citoyen sans système, un écrivain amoureux des lettres, pour les lettres elles-mêmes. Ses odes industrieuses avaient peur du vulgaire; il aimait dans Auguste le plus délicat de ses critiques, et il eût pris l'épée suicide de Caton, si un seul jour il lui eût fallut discipliner ses vers, pour les abaisser au niveau des multitudes. Horace s'ingéniait pour plaire à Varius et à Virgile. Béranger travaillait beaucoup sans doute pour ses pairs et pour la postérité, mais plus encore pour le peuple, et quelquefois pour un parti. Il ne lui fut pas toujours loisible d'oublier le plaisir des longues oreilles. Mais comment n'a-t-il jamais trouvé à propos d'Horace, ce représentant immortel de la poésie désintéressée, l'inspiration sympathique qui dictait à Voltaire son épître vraiment Horatienoc :

J'ai vécu plus que toi; mes vers dureront moins.
Mais au bord du tombeau je mettrai tous mes soins
A suivre les leçons de ta philosophie,
A mépriser la mort en savourant la vie;
A lire tes écrits pleins de grâce et de sens,
Comme on boit d'un vin vieux qui rajeunit les sens....

[1] Le débat sur la latinité, ce n'est que le débat sur Horace agrandi. « Dites-moi, mon cher, » écrivait Béranger en 1833, à M. Bernard qui était à Rome, « pourquoi j'ai toujours eu les Ro- « mains en antipathie? C'est sans doute comme descendant des « Barbares. » Il eût pris à son compte les dures imprécations d'Edgard Quinet contre la Muse latine :

Fille de ravisseurs, sans semer tu moissonnes;
Des guirlandes d'autrui tu te fais tes couronnes;
Aux prophètes vieillis tu dérobes leurs cieux.
Quand tes Lares sont nus, pour les vêtir de soie,
Dans les tombeaux de Troie
Tu ravis le linceul à l'épaule des dieux.

. . . .
Tous les grands ciseleurs d'une vide parole,
Tous les beaux désespoirs qu'une rime console,
Tous les prophètes faux dans leur vaste cité,
Des poëtes sans cœur les rampantes extases,
Tous les limeurs de mots, les artisans de phrases
Sont ta postérité.

M. Patin a nettement répondu à ces dégoûtés furieux : « Horace « et Virgile ne tenaient pas leurs perfections des Grecs, qui, venus « les premiers, avaient dû enlever les grâces naïves, négligées, « familières, le libre et abondant naturel de l'inspiration spon- « tanée, en laissant à leurs successeurs la gloire de choisir parmi « leurs inventions, de les ordonner, de les polir, de les revêtir « des formes d'un travail plus raffiné, qui leur donnât à Rome « une originalité nouvelle, et chez ces nations, issues de Rome « et ioitiées par elle, souvent par elle seule, aux lettres antiques, « une seconde ère. » M. Sainte-Beuve (je ne me lasse pas de rappeler ses protestations généreuses contre les impiétés littéraires) a plus vivement encore indiqué aux ignorants à la façon de Béranger le profit certain d'un long voyage chez ces Romains tant décriés. « C'est uniquement par le majestueux et triomphal aque- « duc romain que sont arrivées jusqu'à nous bien des fontaines « de la Grèce. Mais de même qu'en se tenant sur ce que j'appelle « les collines latines de la moyenne antiquité, on remonte, si l'on « veut, plus haut; de là, aussi, on redescend tout directement « vers nous autres modernes, par des chemins tout tracés, et « l'on y est ramené (pour continuer l'image) par de larges voies « romaines. » (*Discours d'ouverture du cours de poésie latine.*)

[3] Emballez avec tous vos dieux
Flore et l'Aurore aux doigts de roses;
Par leur nom appelons les choses,
Les choses n'en plairont que mieux.
(*Les Pauvres Amours.*)

profane, il était trop puni quand il se remettait à écrire ; la Théorie olympienne dédaignée lui apparaissait, non pas simple, grandiose, souriante comme à Byron ou à Shiller, à Goëthe ou à Heine, mais fardée, étriquée, grimaçante, et il se laissait prendre à son grossier prestige, et il lui donnait entrée dans ses vers[1]. Il avait fait fi de ces dialectes sonores et doux où chaque mot a sa magnificence ou sa suavité naturelle ; hélas ! comme il avait voulu pourtant se divertir à deviner les marbres antiques sous le plâtre des traductions[2], le plâtre lui avait sali les doigts. Il abusait, sans trop le savoir, des latinismes[3], des *belles expressions*[4], de toutes les richesses factices des interprètes infidèles ou serviles. Mieux aimée et pratiquée davantage, l'antiquité lui eût donné des ailes ; repoussée ainsi et subie à la longue, elle devint sa gêne et son boulet.

PHILOXÈNE BOYER.

(La fin au prochain numéro.)

« Un académicien, à qui M. Béranger, encore inconnu, par- « lait un jour de ses idylles, et du soin qu'il y prenait de nommer « chaque objet par son nom et sans le secours de la fable, lui « objectait : Mais la mer, par exemple, la mer, comment direz- « vous ? — Je dirai tout simplement la mer ! — Eh quoi ! Neptune, « Thétis, Amphitrite, Nérée, de gaieté de cœur vous retranchez « tout cela ? — Tout cela !... » (*Notice anonyme de l'édition complète de* 1834.)

[1] Voir le *Coin de l'amitié*, le *Commencement du voyage*, *les Gourmands*, *les Parques*, *le Vin et la Coquette*, *Brennus*, *la Couronne*, *le Champ d'asile*, etc. Jamais rimeur n'abusa à ce point du droit de créer des faux dieux, et jamais on ne vit Panthéon plus mesquin.

[2] Charles Labitte, dans son intéressante étude sur Lemercier, a spirituellement caractérisé les traducteurs qui, au temps où Béranger commença à tout lire, s'illustraient par leurs méfaits sacriléges. « Bitaubé faisait du magnifique canevas d'Homère un « vrai revers de tapisserie ; l'*Enéide* de Delille pouvait passer pour « quelque aimable et mignard tableau de Boucher, étendu sur une « fresque d'Herculanum, et Saint-Ange ne donnait guère que la « menue ou plutôt la très-grosse monnaie d'Ovide. »

[3] M. de Lamartine a-t-il voulu diriger une épigramme posthume contre Béranger, quand il a écrit, malgré tous les démentis du chansonnier à l'endroit de sa science en latin. « Nous « avons peine à croire à la complète sincérité de cette ignorance « de la langue d'Horace dans le poëte des chansons politiques. Le « tour de ces chansons est, selon nous, trop essentiellement latin, « sous sa prétention gauloise, pour n'y pas reconnaître à chaque « construction de couplet des réminiscences savantes, et trop sa- « vantes peut-être de latinité. Si ces chansons ont un défaut pour « les classes mercenaires auxquelles elles sont dédiées, c'est pré- « cisément la construction un peu laborieuse, un peu antique et « un peu obscure de la phrase. »

[4] M. Paul Boiteau, dans l'article solide et fin où nous avons glané souvent, n'a pu, malgré son parti pris d'admiration excessive, dissimuler cette fausse veine du talent de Béranger. « Effacez, » dit-il, « le vers

« J'ai sur l'Hymette éveillé les abeilles ;

« effacez quelques traits encore, dérobés on ne sait comment à ce « parler qu'il ignorait, presque tout son appareil grec et romain, « dans ses chansons, ressemble fort à ce qu'on voit dans les pein- « tures de l'école de David. Il y a le goût, il y a l'envie, il manque « je ne sais quel accent du pays grec ou du pays latin. La ven- « deuse d'herbes du marché d'Athènes lui aurait dit : « Tu es un « Gaulois venu avec Brennus. » Il y a justement une chanson de « Béranger qui s'appelle *Brennus ou la vigne plantée dans les Gaules*. « C'est l'une des chansons faibles ; on y voit que, sorti de son « genre et en dehors de son inspiration, Béranger hésitait devant « la question de la couleur locale et se servait parfois du même « pinceau que M. Marchangy. Le chef de bande ne chante-t-il pas « ce refrain trop peu barbare ?

« Grâce à la vigne, unissons pour toujours
« L'honneur, les arts et les amours.

« La lecture des textes anciens eût préservé le poëte de ces « petites mésaventures de goût. »

HOTEL DROUOT.

Cette semaine, M. Delbergue-Cormont a vendu des tableaux de bonne qualité, anciens et modernes, des dessins et des estampes de notre siècle et du siècle passé, des pages d'ornements, etc. : tout cela était sorti de l'atelier de M. H. G., artiste peintre. Les vieilles toiles ébauchées, les livres et dessins, les croquis, les plâtres, le chevalet, tout ce mobilier indispensable n'a fait probablement que passer d'un atelier à un autre.

Deux toiles de M. E. Delacroix, de son jeune temps, bien vieux pour lui, ont été assez bien vendues : l'une, *Le Tasse dans la prison des fous*, 725 fr. ; le *Christ à la colonne*, 510 fr. ; les *Baisers*, trois jolis petits dessins, par Fragonard, 225 fr. ; *Trois Bacchantes ivres*, charmant dessin à plusieurs crayons, par Caresme, 165 fr. ; une frise d'ornements, avec mascarons et enfants enlacés, beau dessin en couleur, d'une finesse d'exécution remarquable, 76 fr.

Les gravures d'ornements sont toujours recherchées. C'est un grand personnage qui a fait acheter les ornements de cheminées et les grands panneaux, Printemps et Automne, par Berain ; les colonnes avec riche ornementation, par Bergmuller ; les petites chiffonnières, vide-poche, tables, encoignures, demi-commode, petite bibliothèque, d'après Boucher ; les chenets et feux de cheminées, piédestaux, avec allégories, consoles, tables grecques, vases antiques, frises diverses, cahier de pendules, feux, tables, gaines, etc., d'après Lafosse ; frises et ornements, figures et enfants enlacés, par Le Pautre ; cadran à vent, trumeau de cabinet, angle de salon, par Meissonier ; des cartouches, d'après Oppenort, gravées par Huguier ; ornements pour la boiserie d'appartements, avec guirlandes de fleurs, par Ranson ; des grilles monumentales de porte de jardin, par Schubler, etc. Ces gravures étaient bien conservées, dans toute leur fraîcheur, et ont été vendues 300 fr. environ.

Les majoliques italiennes, les faïences de Luca della Robia, de Faenza, de Pesaro, de Gubbio, de Lafratta, d'Urbino et d'autres d'une réputation presque égale, qui ont été vendues cette semaine, nous ont rappelé ces chefs-d'œuvre adjugés à si haut prix, l'an dernier et il y a deux ans. L'an dernier, on fut bien surpris d'entendre Mᵉ Charles Pillet adjuger à 10,100 fr. (dix mille cent francs) une assiette, de grandeur ordinaire, mais enrichie, avec une perfection rare, d'un très-beau dessin, d'après Raphaël : cette assiette devint la propriété d'un amateur anglais qui l'expédia pour Londres.

Dans la collection que vient de vendre M. Charles Pillet, nous citerons deux belles statuettes en faïence, la *Foi* et l'*Espérance*, de la fabrique de Luca della Robbia, vendues 325 fr. ; un buste de haut relief de l'empereur Galba, la tête ceinte d'une couronne de lauriers, avec riche bordure circulaire, composée de fruits et de feuillages en relief, émaillés au naturel. Sur le fond, on lit : *Sergio Galba* ; pièce d'un beau style, de la même fabrique, 525 fr. ; un grand plat rond, ayant au milieu un médaillon sur lequel sont représentés Adam et Ève dans le paradis terrestre, sujet entouré de deux bordures fantastiques du plus beau style, l'une sur fond bleu, l'autre sur fond jaune, diamètre : 43 centimètres, de la fabrique de

Faenza, 562 fr.; un plat rond, dont la peinture très-fine représente Jupiter et Léda, de la fabrique d'Orbino, 263 fr.; une coupe basse, dont la peinture représente un sujet historique, 262 fr.; un plat creux, de la fabrique d'Orbino, à ombilic, avec peinture représentant un combat; au revers, on lit : *Come Catone uccise li Sabine*, 468 fr.; une jolie coupe festonnée, décorée d'arabesques fantastiques d'un très-beau style; au milieu, un Amour debout, tenant son arc, de la fabrique d'Orbino, 420 fr.; une belle soupière, avec son couvercle et plateau, richement décorée de fleurs, remarquable par la belle qualité de l'émail et la vivacité des couleurs, de fabrique persane, 525 fr.

Une belle aiguière, de forme élégante, dont le filigrane blanc est disposé par bandes entrelacées d'une manière très-régulière, verrerie de Venise, 378 fr.; — un beau vidrecome allemand, émaillé, avec son couvercle, représentant les sept principaux électeurs de l'Empire, portant la date de 1617, 205 fr.; un cadre de miroir italien du XVIe siècle, en bois sculpté, à fronton et cul-de-lampe, très-riche d'ornementation, 420 fr.; un bel encrier, de forme hexagone, décoré d'arabesques fantastiques d'une grand finesse et d'enroulements en relief : belle pièce de la fabrique d'Urbino, avec son couvercle, 1,260 fr.

Nous parlerons aussi de la vente de la galerie de tableaux de M. le baron de Corvisart, dans laquelle se trouvaient six toiles admirables de Brascassat. Les œuvres de cet artiste sont fort rares à l'hôtel Drouot, et les prix auxquels ont été adjugées ces six toiles font connaître assez l'estime dont elles jouissent dans le monde des beaux-arts : un *Taureau couché dans une étable*, 5,450 fr.; une *Brebis avec son agneau*, 5,805 fr.; deux *Vaches bretonnes*, 3,225 fr.; deux *Brebis*, 3,900 fr.; une *Brebis brune*, 1,300 fr.; une *Brebis couchée*, 2,800 fr.; un *Portrait de femme*, par Boucher, 760 fr.; *les Gorges d'Ollioules*, par Decamps, 1,470 fr.; *Jeunes Filles pleurant l'Amour*, par Diaz, 1,850 fr.; un *Intérieur de forêt*, du même, 600 fr.; un *Paysage*, du même, 760 fr.; une *Marine*, par Isabey, 1,300 fr.; *Chien et Chat*, par M. Ph. Rousseau, 1,175 fr.; *Jeune Fille priant*, par M. Henri Scheffer, 875 fr.; *Partie de musique*, par Alfred Stevens, 800 fr.; *Oranges et Raisins*, par Saint-Jean, 2,180 fr.; une *Vache blanche dans un paysage*, par M. Troyon, 4,500 fr.; un *Village d'Italie*, dessin rehaussé, par Decamps, 600 fr.; *Odalisque*, dessin au pastel, par M. Schlesinger, 260 fr.

Pendant trois jours de cette semaine, le lundi, le mardi et le mercredi, Me Charles Pillet a livré aux enchères une très-remarquable collection d'objets d'art qui ont appartenu à trois ou quatre siècles passés : ce sont des pendules de tous les temps, des statuettes en ivoire, de vieux coffrets à bijoux, des statuettes d'enfants, par François Flamand, des médaillons en argent, dont un par Kirstein, des bustes de personnages, six vieilles tapisseries soi-disant *gothiques*, des bronzes d'art, des faïences de Palissy et d'Italie, des émaux de Limoges, de Léonard Limosin, des girandoles, des pendules, des flambeaux, style du temps de Louis XVI, des porcelaines françaises, saxonnes, chinoises, des armes, des dagues, des arbalètes, des hallebardes, des meubles, des panneaux et des plateaux en ancien laque du Japon, des miniatures et des livres d'heures, des triptyques, des diptyques, des tableaux, des manuscrits, et d'autres charmants et curieux objets trop longs à détailler.

Voici les prix des principaux articles : Un calice renaissance en vermeil, avec couvercle orné de frises et d'ornements à jour, couronné par la statue de la Vierge, appuyée sur un piédestal à jour, le pied avec têtes de chérubins et les évangélistes, 530 fr. Une aiguière renaissance, en vermeil repoussé, la panse ornée de médaillons rappelant les dessins de Jean Goujon, l'anse formée par une sirène ailée, le couvercle dominé par un Amour tenant des instruments de musique, 1,570 fr. Un cadre vénitien en ébène, octogone, d'un travail précieux, avec doubles frises ornées d'émaux de couleur, encoignures à trèfles avec turquoises. Ce cadre contient un portrait de femme attribué à Procacini, 420 fr. Une Vierge et l'Enfant Jésus, en ivoire, 430 fr. Fêtes et Travestissements sous Charles IX, 71 figures, 357 fr. L'Enfance de Bacchus, petit groupe en bronze, époque Louis XVI, 473 fr. Deux statuettes d'enfants en marbre blanc, sculptées par François Flamand, 1,225 fr. Une frise à haut-relief, en ivoire, sculptée par Van Opstal, pièce représentant un satyre couronné de pampres assis sur un tonneau; une bacchante à demi ivre s'appuie sur lui; une chèvre allaite un petit faune; cinq autres enfants pressent des grappes de raisin, 1,045 fr. Un grand cippe en ivoire, sculpté à haut relief, représentant une bacchanale d'enfants, 369 fr. Un plat de Bernard de Palissy représentant le baptême de Jésus, 252 fr.

Deux émaux ronds, grisailles teintées rehaussées d'or, représentant, l'un le roi David sur un cheval richement caparaçonné; l'autre, Judas Machabée également monté sur un cheval, 435 fr. Plusieurs autres émaux à sujets pieux, de 150 à 300 fr. chaque.

Un déjeuner en porcelaine de Sèvres, pâte tendre, ancien décor à bandes bleues alternées de bouquets de fleurs, 285 fr. Une grande jardinière en porcelaine de Sèvres, pâte tendre, ancien décor, fond bleu turquoise avec médaillons de fleurs, le bouton du couvercle figurant un citron, 572 fr. Une corbeille en porcelaine de Sèvres, pâte tendre, figurant des entrelacs d'osier à jour, bordés de bandes bleues et de filets d'or; ancien décor, 334 fr. Deux coupes en porcelaine de Chine, riche décor émaillé, monture en bronze doré, 241 fr. Un sucrier, une théière, un pot au lait et trois tasses, en ancienne porcelaine de Berlin; fond vert clair, avec de charmants médaillons à sujets pastoraux, 230 fr.

Dans la vente de lundi dernier, nous citerons : Un *Paysage*, par M. Courbet, 390 fr. *Le Repos*, par M. Couture, 1,100 fr. *L'amateur chez l'artiste*, par M. Chavet, 1,240 fr. *Nymphe jouant avec l'Amour*, par M. Corot, 1,105 fr. *Chasse au miroir*, par Decamps, 2,190 fr. *Lion dévorant sa proie*, par E. Delacroix, 600 fr. *Nymphe et Amours*, par Diaz, 1,950 fr. *Une Forêt*, par le même, 1,010 fr. *Le Bouquet*, par Fauvelet, 425 fr. *L'Hiver*, par le même, 430 fr. *Rêverie d'un enfant de chœur*, par M. Gérôme, 1,500 fr. *Port de pêche*, par Isabey, 650 fr. *Une Basse-cour*, par Jacque, 900 fr. *La Sortie du troupeau*, par le même, 1,450 fr. *Vue de Pau*, par Justin-Ouvrié, 400 fr. *L'Idylle*, par Landelle, 440 fr. *L'Élégie*, par le même, 450 fr. *Mélancolie*, par M. Millet, 730 fr. *Après la prise de Malakoff*, par Pils, 2,700 fr. *Bords de l'Oise*, par T. Rousseau, 815 fr. *Déception* (deux chiens), par J. Stevens, 960 fr. *Chasse au papillon* (par un chien), par le même, 750 fr. *Regrets*, par Alfred Stevens, 1,095 fr. *Animaux*, par Troyon, 1,205 fr. *Liseuse*, par Vidal, 340 fr. *Coquetterie*, par F. Willems, 2,160 fr. *Un Clair de lune à Venise*, par Ziem, 1,440 fr. *Chapelle de la Nativité à Bethléem*, dessin par M. Bida, 425 fr., etc.

La vente de la collection de tableaux modernes de M. Barré a eu lieu jeudi. Nous citons les principaux :

Le Déjeuner, par M. Chaplin, 650 fr., très-jolie composition et de bon goût; la *Marguerite effeuillée*, par M. Couder,

840 fr.; *Environs d'Opterooz*, par M. Daubigny, 480 fr.; *Chasse au cerf*, effet du soir, par Decamps, 2,900 fr.; la *Fiancée d'Abydos*, par E. Delacroix, 1,270 fr.; *Arabe et son Cheval*, par le même, 755 fr.; *Dessous de bois avec Chiens*, par Diaz, 2,050 fr.; *Forêt de Fontainebleau*, par le même, 550 fr.; l'*Aveugle et sa Fille*, par M. Fortin, 650 fr.; un *Fumeur breton*, par le même, 830 fr.; la *Toilette du dimanche*, par M. Ed. Frère, 1,600 fr.; les *Miettes du gâteau*, par le même, 1,130 fr.; le *Petit Balayeur*, effet de neige, par le même, 1,080 fr.; un *Paysan breton*, par le même, 640 fr.; *Pifferari*, par Gérome, 2,030 fr.; le *Marchand d'images*, par Guillemin, 3,050 fr.; un *Intérieur béarnais*, 990 fr.; la *Consultation*, par Hamman, 520 fr.: *Charles IX dans l'atelier de son armurier*, par E. Isabey, 3,485 fr.; l'*Ouragan*, marine, par le même, 1,650 fr.; *Port de Saint-Paul-de-Léon* (Finistère), par le même, 1,330 fr.; *Intérieur de cour avec des poules*, par Jacque, 1,060 fr.; *Chevaux de maraîchers sous un hangar*, par le même, 445 fr.; *Dessous de bois à Ecouen*, par M. Lambinet, 975 fr.; un *Chemin à Ecouen*, par le même, 895 fr.; la *Visite du Médecin*, par Meissonier, 1,650 fr.; *Marie de Médicis recevant à Cologne la visite de Rubens*, par Robert-Fleury, 7,750 fr.; *Petite Chevrière*, par Roqueplan, 560 fr.; *Chiens couplés au chenil*, par Ph. Rousseau, 1,070 fr.; *Deux Chiens*, par le même, 440 fr.; *Environs de Barbison*, par Th. Rousseau, 2,375 fr.; le *Pêcheur*, paysage, par le même, 1,200 fr.; la *Tentation*, par Tassaert, 6,150 fr.; la *Mauvaise nouvelle*, par le même, 1,440 fr.; *Chevaux au labour*, par Troyon, 2,090 fr.; *Animaux au repos*, par le même, 2,225 fr.; *Vaches*, par le même, 1,370 fr.; *Soleil couchant à Venise*, par Ziem, 3,350 fr.

Une bibliothèque, celle de MM***, sera vendue la semaine prochaine, non à l'hôtel Drouot, mais à la salle Silvestre, rue des Bons-Enfants, par Me Charles Pillet. D'après le catalogue, cette bibliothèque est composée d'ouvrages assez intéressants. Les belles-lettres et les beaux-arts, l'histoire et le roman se partagent la majeure partie des livres. La gravure et les dessins ont des recueils fort beaux que nous recommandons aux amateurs et aux artistes.

J.-A. DRÉOLLE.

CAUSERIE DRAMATIQUE.

FEU LIONEL, OU QUI VIVRA VERRA,

Pièce en trois actes,

Par M. Eugène Scribe (de l'Académie française),

et M. Charles Potron.

Il paraît qu'une coalition menaçant la gloire et les intérêts dramatiques de M. Scribe a été récemment découverte.—C'est du moins ce que semblent indiquer quelques allusions contenues dans deux ou trois feuilletons de lundi dernier.—Une bande d'aventuriers, habitant les bas quartiers de la littérature, et corrompus par une fréquentation assidue de la langue de leur pays, auraient perfidement insinué que la fécondité de M. Scribe était plutôt le résultat d'un tempérament laborieux que l'exubérance du génie. —Avec une perfidie habilement dissimulée derrière un hypocrite amour de l'art, ils auraient ajouté que M. Scribe n'était peut-être pas absolument un grand écrivain, et que ses œuvres pourraient bien ne pas être appelées à jouir d'une sérieuse immortalité.—Cette opinion, si on la laissait se propager dans le public, étant de nature à altérer son admiration pour M. Scribe, et pouvant d'ailleurs lui être matériellement préjudiciable en l'empêchant d'*arriver* au théâtre, il était donc urgent de venir à son secours—et de lui faciliter la voie à ses débuts.

Voici particulièrement en quels termes M. Jules Janin s'exprime à ce propos : « Ils ont beau dire et murmurer « contre M. Scribe, les flambarts et les flamboyants de « l'art moderne, ils ne feront pas que ce bel-esprit ne soit « encore le mieux doué des poëtes comiques. » On voit bien que M. Jules Janin est depuis longtemps retiré du mouvement littéraire. Sans cela il n'aurait pas hasardé cette expression de flamboyant, qui est un anachronisme avec l'etat actuel de l'art,—qui certainement ne flamboie pas.

Eh bien! acceptons provisoirement l'opinion de M. Jules Janin, et empruntons-lui ses propres balances et ses propres poids pour peser la valeur de cette nouvelle comédie de *Feu Lionel—invention futile, légère, œuvre enfantine* et qui ne *résiste pas à l'analyse*.—Ce sont les expressions mêmes employées par M. Jules Janin pour établir que M. Scribe est le mieux doué de nos poëtes comiques.—Poëte est peut-être de trop, et je doute que M. Scribe accepte l'épithète pour un compliment.

Le principal personnage de la pièce, Lionel d'Auvray, est jeune; il a le goût des arts et le moyen de satisfaire ses goûts, puisqu'il possède un patrimoine de cent mille francs. —Un joli nom, sa jeunesse, une petite fortune et des instincts de poëte, voilà d'excellentes raisons pour entrer dans la vie à bon vent et pour s'y plaire. A son premier pas dans le monde parisien, le jeune Lionel rencontre une certaine baronne d'Erlac qui joue à la Bourse et ne parle que l'argot de la spéculation. Dans ce personnage M. Scribe a tout simplement féminisé le type des petits chevaliers de l'agio, qui mâchent des chiffres toute la journée et des sucres d'orge à l'absinthe le soir.—Pour que ce personnage, devenu banal par l'usage que le répertoire en a fait depuis quelque temps, ne soit pas reconnu, l'habile auteur l'a déguisé—sous une crinoline.—Par son sang et par ses manières, la baronne d'Erlac devrait, à première vue, être souverainement antipathique à un rêveur de sonnets comme Lionel d'Auvray.—Mais M. Scribe ordonne à son jeune premier de devenir amoureux de sa grande coquette, et le jeune premier ne peut qu'obéir. — Au milieu d'un salon (de cent couverts, sans doute), madame d'Erlac, femme du grand monde, après tout, interrompt un quadrille pour demander tout haut à Lionel quel est le chiffre de sa fortune. — J'ai cent mille francs, répond-il. — De rente? ajoute la dame. — De rente, réplique le jeune homme, qui s'est tout à coup senti le cœur violemment





LE MOULIN DE SAINT-MAUR

ému par cette curiosité sentimentale et de bon goût. Quand M. Scribe a lancé un de ces personnages sur le chemin de l'invraisemblance, il lui fait doubler les étapes jusqu'à ce qu'il l'ait conduit à l'impossible.— Lionel ne se contente pas d'avoir menti à la baronne, il soutient son mensonge, et pour prouver à madame d'Erlac qu'il a réellement cent mille francs de revenu, il joue les cent mille francs qui composaient son capital et les perd.—Il est bien entendu que toutes ses folies ne sont pas justifiées par une grande passion, — Lionel les couronne cependant en se jetant à l'eau pour échapper à la honte d'être ruiné.— Ruiné quand il a encore une montre et que cette montre vient à peine de lui sonner sa vingtième année! — Il est vrai qu'un scenario prudent a eu le soin de tendre un filet dans toute la largeur de la Seine, et que Lionel n'a noyé que son désespoir, et son amour pour madame d'Erlac qu'il n'aimait pas.— Mais comme il lui a écrit qu'il allait mourir pour elle, et qu'une circulaire annonçant son suicide a été adressée à tous ses amis, le jeune homme, ayant la manie de ne pas se démentir quand il dit ou fait une sottise, rentre dans la vie, sous le nom de Rigaud,—de là le titre de *feu Lionel.*

On voit, par ce point de départ, que cette comédie, comme l'a si bien dit M. Janin, ne peut pas résister à l'analyse. Aussi ne pensons-nous pas utile de continuer celle-ci.—Oui, certes, l'ingéniosité est une qualité dramatique, et M. Scribe la possède à un haut degré. Mais, c'est en faire un déplorable usage que de l'appliquer avec tant de persistance à de telles puérilités.—D'un point de départ faux, si habile qu'il soit, il est rare qu'il puisse naître des situations vraies, dans lesquelles on verra se développer de véritables caractères.

Le faux engendre le faux.—Aussi, tous les personnages de cette comédie, qui n'est pas une comédie, trahissent-ils visiblement leur origine par leur façon d'agir et de parler. —Brémontier, le notaire, est le vieux routinier classique qui médit du progrès, et qui, devant logiquement avoir horreur du chemin de fer, sollicite du chef de gare la permission d'aller se jeter sur le passage de la locomotive. Ce qui fournit à feu Lionel, qui a également obtenu un *laissez-écraser*, l'occasion de sauver la vie de Brémontier par un coup de poing. Car tels sont les incidents à l'aide desquels M. Scribe noue son action.—Montgiron, le clerc de Brémontier, est toujours ce même personnage amoureux de la fille de son patron, qui parle, en se mirant dans le cuivre de ses futurs panonceaux, de ses conquêtes du quartier latin. Quant à mademoiselle Brémontier, c'est toujours la même demoiselle du notaire qui écorche Schubert sur un Erard,—qui plisse les jabots paternels, — et fait de la gelée de coing. La seule figure un peu franche est celle d'un sportman provincial, espèce de centaure normand, auquel Got a su donner un grand relief comique, comme langage.—Nous citerons l'appréciation de M. Jules Janin, qui, prenant la défense de M. Scribe, a pour lui des sévérités de réquisitoire : « Il a « (M. Scribe) créé la langue nette et bourgeoise. Il a eu « si profonde horreur la recherche de l'esprit, que plus « d'une fois il préfère un barbarisme. » Et pour adoucir le reproche d'insouciance envers la langue, il ajoute : « Un « vrai barbarisme, qui vaut mieux que les mièvreries à la « mode. » Et c'est vous, monsieur Janin; vous, le raffiné des élégances littéraires; vous, l'homme qui avez su le mieux assouplir et travailler la phrase; c'est vous qui faites l'apologie de cette langue bourgeoise, incolore, *insonore!* (Vous aimez les barbarismes, en voila un.)—Allons donc!—Avouez plutôt que cette réhabilitation de M. Scribe n'était qu'un prétexte pour égratigner en passant, d'un coup de plume, le nouveau répertoire de la *comédie assise et parlante,* où l'on supprime l'action.—Mais dans ces pièces-conversations, il y a, vous le reconnaissez vous-même, des pointes, des sarcasmes, des mots. Vous ne citez qu'un mot de la pièce de M. Scribe, et vous êtes obligé de constater qu'il a été emprunté.—Mais n'est-ce pas l'habitude de l'auteur de *Feu Lionel?* Lui a-t-on jamais vu aventurer, hormis des situations impossibles, un trait qui n'eût été déjà émoussé, un mot qui ne lui ait été renvoyé par l'écho de la popularité. Il y a un passage de la pièce nouvelle, dans lequel un personnage reproche à Lionel sa tentative de suicide. « Ne pouvais-tu, lui dit-il, *vivre au moins par curiosité?* » Eh bien! le mot est dans *Marion Delorme,* et M. Hugo, lui-même, l'avait emprunté ailleurs.—Mais M. Scribe aime les effets sûrs, et quand il trouve un mot, ce qui doit lui arriver souvent, car il y aurait niaiserie à lui contester l'esprit, il le fait essayer avant de le mettre au théâtre. C'est peut-être habile,— mais ce n'est pas audacieux. La seule vérité vraie du feuilleton de M. Janin, à propos de M. Scribe, c'est que celui-ci est un *amuseur,*—un amuseur surtout et avant tout.—Bien que la part soit encore belle, ce jugement ne retranche pas moins à l'auteur de *Feu Lionel* la qualité de poëte comique qui lui avait été donnée dans un moment d'indulgente exagération pour lui,—et d'injustice préméditée pour d'autres. De même qu'il n'y a pas d'écrivain là où il n'y a pas de style, il n'y a pas de poëte comique là où règne seulement la science d'édifier adroitement des impossibilités.—Amuser et émouvoir ne sont pas synonymes, et qui jamais est sorti ému, ou seulement intéressé du théâtre de M. Scribe!—Il faut remonter loin, bien loin dans son répertoire, *aussi nombreux que les étoiles,* pour trouver quelques ouvrages dans lesquels l'émotion aura pénétré, malgré lui, peut-être;—car c'est là sa force, et aussi la raison de son succès, de savoir réussir sans passionner.— Quant à cette accusation d'hostilité préméditée contre M. Scribe, elle est puérile, et ne peut être acceptée, ni même repoussée sérieusement.

M. Scribe est un fait qu'aucune discussion ne peut détruire. Il régna autrefois par le droit d'un talent qui aurait pu s'accroître s'il avait su se moins disperser; — maintenant qu'il a des rivaux,— il règnera par le droit de l'habitude. Le pis qui pourra lui arriver, c'est qu'au lieu d'être joué sept fois par semaine, on ne le jouera peut-être plus que six.

En réalité, *Feu Lionel* a réussi, et mieux que réussi.— Mais ce succès n'ajoute rien à la réputation de M. Scribe,— et ne nous prouve rien contre la nouvelle école dramatique. L'auteur de la *Camaraderie* a démontré une fois de plus,

ce qui n'est pas contesté, qu'il est à la scène un maître en fait d'escamotage. Mais l'art de Robert Houdin n'est point l'art de Molière.

Il était d'ailleurs difficile de ne point réussir avec les excellents comédiens du Théâtre-Français,—qui ont pour M. Scribe une sincère idolâtrie, et pour qui c'est une fête d'avoir à interpréter ses ouvrages. Aussi faut-il voir avec quel entrain, quelle bonne humeur, Régnier, Delaunay, sir Monrose, mademoiselle Figeac et mademoiselle Fix, font accepter ce nouveau *tour de force* de leur auteur privilégié.

HENRY MURGER.

NOUVELLES DE L'ART.

Par décret impérial en date du 1er février, M. Edmond About, l'un des rédacteurs du *Moniteur universel* a été nommé chevalier de la Légion d'honneur.

Voilà donc la réputation de M. About constatée officiellement. Cette distinction méritée donne au jeune auteur une gravité qui le range désormais parmi les écrivains sérieux.

Dans toutes les villes de Hollande, grandes ou petites, dans les villages même, il y a des collections de tableaux. Parmi ces collections, à la vérité, on n'en compte qu'une demi-douzaine qui puissent rivaliser avec les galeries anglaises ; par exemple, celles du baron van Brienen, de MM. van Loon et Six van Hillegom à Amsterdam, celle du baron Steingracht à La Haye, etc.; et comme les propriétaires sont très-riches, on peut espérer que leurs trésors d'art ne seront point dispersés.

Mais les petites collections s'en vont. L'Angleterre entretient en Hollande des agents publics et même secrets comme dans une diplomatie bien organisée, sorte d'espions qui sont au guet de toute œuvre d'art qu'on peut obtenir moyennant guinées. Et grâce à cette organisation, qui d'ailleurs rayonne sur toute l'Europe, l'Angleterre importe chaque année dans son île quantité de belles choses qui n'en sortent plus.

Une de ces petites collections hollandaises sera vendue, cet hiver, à Paris. Chose rare : entre les maîtres néerlandais, il y a une demi-douzaine d'Italiens égarés, venus là on ne sait comment; car les tableaux italiens ne se rencontrent guère plus en Hollande que les tableaux hollandais en Italie. Le Nord et le Midi n'ont jamais eu sympathie mutuelle.

Ces tableaux italiens sont une *Sainte Famille*, qu'on appelle Ridolfo del Ghirlandajo, une *Madone* du Pontormo, un Agostino Carracci, un Vivarini, un Dolci et un superbe *Paysage* de Salvator Rosa.

Parmi les Hollandais, Wynants, Jan Steen, Willem van de Velde, même Rembrandt, Berkheyden, van Berghen, Huchtenburg et une vingtaine d'autres. Un tableau qui fera la joie des artistes est un paysage gravé sous le nom de Jacob Ruysdaël et qui est peut-être plutôt de Salomon, avec de petits animaux d'Albert Cuyp, les plus excellents du monde. Ces petites vaches au bord de l'eau sont enlevées avec une liberté extrêmement magistrale et dans une gamme de tons tout à fait réjouissante. Peinture de raffiné, qui ferait bien dans l'atelier d'un paysagiste.

Quelques flamands complètent cette collection peu nombreuse, mais choisie : un Jordaens, de petite proportion, un charmant petit paysage de van Uden, avec figures de Teniers, et un petit bonhomme de Craesbeek, très-largement et très-spirituellement brossé.

On a commencé des fouilles sur le terrain où était le théâtre de Bacchus, au sud de l'Acropole d'Athènes. Ce théâtre pouvait contenir, selon le témoignage de Platon, soixante mille spectateurs.

Toute la partie qui s'étend au sud de l'Acropole, au delà du théâtre d'Hérode, appelée Λήναιον, comprenait, en dehors du théâtre de Bacchus, trois temples consacrés à ce même dieu. L'un de ces temples, le plus ancien, était contigu au théâtre; le second était placé dans la grotte même qui est au pied de l'Acropole. C'est Thrasylle de Décélée qui, chorége vainqueur, orna, dit-on, ce temple par des portiques et des architraves en marbre du Pentélique. L'emplacement entier était couvert de divers *ex-voto* des choréges, lesquels consistaient en trépieds placés sur des colonnes ou sur des statues, et sur des bases à trois figures. Il y avait, en outre, des statues représentant des dieux et des satyres, entre autres le Satyre de Praxitèle, appelé, à cause de sa perfection, *le fameux*. C'est aussi dans ce lieu qu'a été découvert, il y a quelque temps, le Satyre qui se trouve actuellement déposé dans le temple de Thésée. Puis venaient les portraits des poëtes, tels que Ménandre, Eschyle, Sophocle, Euripide et autres. Le déblai du théâtre de Bacchus et de ses environs, poussé vers la partie occidentale, ferait découvrir le portique d'Eumène, qui, en guise de chaîne, reliait le théâtre de Bacchus à l'Odéon d'Hérode, savoir la poésie à la musique. Dans le même endroit l'on pourra découvrir le tombeau de Talus, neveu de Dédale, le monument de sa mère, la Perdix, qui fut érigé par les Athéniens auprès du tombeau de son fils, en mémoire de sa douloureuse mort; enfin l'ancienne rue qui menait du théâtre à l'Acropole, et par laquelle Pausanias y monta.

Sur la proposition de M. le comte de Nieuwerkerke, S. M. l'Empereur a daigné faire l'acquisition d'un camée de prix composé et exécuté sur pierre fine par M. Salmson. Cet objet d'art a fixé l'attention de Sa Majesté.

Gravure du numéro :

Salon de 1857. — LE MOULIN DE SAINT-MAUR,

D'après M. F. de Mercey, par M. Ch. Geoffroy.

Le savant auteur des *Études sur les Beaux-Arts* se sert du pinceau comme il se sert de la plume. Paysagiste épris des réalités de la nature, il en traduit fidèlement le charme visible et la poésie secrète. Le *Moulin de Saint-Maur*, exposé au Salon de 1857, demeurera l'une des plus fines pages de l'œuvre de M. F. de Mercey.

Le directeur : EDOUARD HOUSSAYE.

LA NÉO-CRITIQUE.

— A PROPOS DE M. INGRES —



Jusqu'à présent, de naïfs écrivains, mettant en relief les beautés, excusant les fautes inhérentes à la pauvre nature humaine, s'étaient imaginé rendre compte des livres, des pièces de théâtre et des tableaux. Ils se trompaient : tout homme convaincu d'avoir produit quelque chose doit être poursuivi comme un chien enragé, et des injures contre lesquelles un galérien serait en droit de réclamer sont encore trop douces pour lui. La critique n'est pas, ainsi qu'on l'avait cru, une dixième Muse donnant son avis sur les œuvres de ses neuf sœurs, et soulignant, après éloge, l'endroit faible d'un léger coup d'ongle; la vraie critique est née d'hier, à ce qu'elle prétend du moins, et s'est conféré à elle-même le sacerdoce de l'engueulement, l'apostolat de l'invective;—le carnaval est bien choisi pour cette apparition. Quelques curieux se sont ameutés autour du tombereau du haut duquel, la joue enflammée, l'œil furibond, elle débite les litanies de son catéchisme d'une voix rauque et ramant des bras dans l'air. Elle sait bien que si elle parlait on ne l'écouterait pas; elle crie.

Qu'elle s'amuse à insulter aux renommées les plus pures, c'est un moyen d'attirer sur soi l'attention qu'on peut employer quand on n'en a pas d'autre à son service, mais elle ne tolère l'admiration chez personne : ceci nous paraît abusif. Ereintez si vous voulez, mais laissez admirer.

Certes, s'il y a dans l'art contemporain une figure haute, sévère et digne, c'est celle de M. Ingres. Cette longue vie a été consacrée, dès l'âge le plus tendre, au culte du beau, à la recherche du style, à l'adoration des maîtres, à l'étude de la nature vue par son grand côté. Ni l'obscurité, ni la misère, ni les dégoûts de toute sorte n'ont fait vaciller un instant cette conviction inébranlable, cette flamme toujours allumée, ce génie opiniâtre et sans défaillances. Les années mêmes ne semblent pas avoir de prise sur ce grand artiste; presque octogénaire, il vient de faire *la Source*, une merveille de jeunesse, de grâce et de fraîcheur; à l'Exposition universelle, qui a été pour lui une sorte d'apothéose anticipée, il a fait gagner à la France la suprême couronne du grand concours de l'art. Seul, peut-être, entre les maîtres modernes il pourrait s'asseoir à côté des demi-dieux de l'antiquité et de la renaissance; malheureusement, la nouvelle critique ne compte pour rien le *plafond d'Homère*, *le Vœu de Louis XIII*, *Virgile lisant son Enéide*, *la Chapelle Sixtine*, *le Martyre de saint Symphorien*, *Stratonice*, le *portrait de madame de Vauçay*, *l'Odalisque*, le *portrait de Bertin de Vaux*, *la Vénus Anadyomène* et tant d'autres œuvres magnifiques; elle traite comme un rapin, comme un peintre d'enseignes à bière, elle appelle Chinois cet illustre vieillard honoré de tout le monde, même de ceux qui professent une doctrine opposée à la sienne; elle lui reproche de tourner des magots à la façon d'un ivoirier. Selon elle, il ne fait que des saints de brique, des odalisques de savon, des apôtres de fer-blanc, des dieux de pain d'épice. A son gré, l'*OEdipe interrogeant le Sphinx* n'est qu'un bonhomme colorié en suc de nicotine; le divin torse d'Homère ne lui semble qu'un bloc de plâtre saupoudré de cendre; la Victoire qui couronne le poëte, une figure qu'avouerait l'art grec du plus beau temps, n'est qu'un lourd modèle orné d'ailes de pigeon pattu; ceux qui vantent M. Ingres sont des niais risibles, des adorateurs crétins d'un fétiche imbécile.

Toujours selon cette critique d'invention récente, le peintre de notre époque qui a le plus approché du beau idéal, dans son œuvre morne et glacé, n'a pas exprimé un sentiment, une croyance, un souffle de vie. Elle ne lui accorde rien; son trône est de carton, son auréole de plomb doré; il n'existe pas.

Tel est l'avis de la critique sérieuse, de celle qui ne se balance pas, comme Sarah la baigneuse, aux colonnes des journaux, dans le hamac de ses phrases entrelacées, mais qui, en revanche, écrit mal, et tâche de déguiser son absence d'idées sous la brutalité du langage.

Pour parler avec cette outrecuidance, sans doute cette critique, qui proclame toute critique antérieure non avenue, a longtemps étudié l'art, exploré la Grèce, l'Italie, l'Espagne et les Flandres, visité les musées et les cabinets, comparé les écoles de tous les temps et de tous les

PARIS. IMPRIMÉ CHEZ BONAVENTURE ET DUCESSOIS, QUAI DES AUGUSTINS, 55.

pays, appris l'histoire de chaque maître en ses diverses manières, observé ou pratiqué, pour s'en rendre compte, les procédés matériels; elle apporte une doctrine inédite, un idéal supérieur; elle a en réserve, pour mettre sur le socle des idoles qu'elle a la prétention de renverser, un dieu nouveau en vrai marbre et non en carton-pâte, avec une auréole faite de rayons contrôlés. La critique frivole, qui ne trouve pas que les Vénus, les madones, les Renommées, les anges de M. Ingres ressemblent à des fagots de coton noyés dans la cuve du teinturier, ne demande pas mieux que de sacrifier au dieu inconnu, *deo ignoto*, car toute admiration est un bonheur de plus; mais elle voudrait seulement qu'on le lui montrât. En attendant, elle célèbre Phidias, Raphaël, M. Ingres et même M. Delacroix dans les meilleurs termes qu'elle peut. Tâchant de garder les formes de l'art en parlant de l'art, elle serait heureuse si ses phrases n'étaient pas trop indignes des marbres du Parthénon, des fresques du Vatican, des tableaux remarquables de nos expositions; n'ayant pas l'amour-propre d'être crue sur affirmation ou négation, elle prend la peine de reproduire, en la transposant d'un art à l'autre, l'œuvre dont elle s'occupe, avec sa composition, son dessin, son style, sa couleur, ce qui n'est pas si aisé que la néo-critique s'imagine. Ne danse pas qui veut sans balancier sur le fil tendu de la phrase. Beaucoup qui l'ont essayé sont tombés lourdement et se sont cassé le nez au milieu des rires de la foule, et il vaut encore mieux se bercer dans un filet de périodes que d'être étendu à terre tout à plat; Rabelais dirait plat comme porc; mais la critique ancienne est trop polie pour se servir d'une locution si gauloise.

Un peu de dilettantisme ne messied pas non plus en pareille matière. Pour écrire sur l'art, il faut le comprendre, c'est-à-dire l'aimer, en faire son travail et sa joie, en pénétrer toutes les délicatesses, en sentir tous les raffinements, ce qui exige une nature fine, cultivée et choisie. Le dilettante s'inquiète de l'idée de l'artiste, de ses principes, de la portée de son œuvre, mais il cherche d'abord la beauté, le style, le caractère, moyens de traduction sans lesquels les pensées les plus hautes restent à l'état abstrait; il préfère, par exemple, le torse de Niobide qu'on voit dans la glyptothèque de Munich à un carton mal dessiné, contînt-il toute l'histoire de l'avenir, et aux séries d'Hogarth démontrant les inconvénients de l'ivrognerie ou du jeu, un Zebec de Decamps appuyé contre un mur blanchi à la chaux; il croit à l'autonomie de l'art; que l'art s'exprime lui-même, c'est assez. Quiconque pense autrement peut être un philosophe, un moraliste, un homme d'État, un mathématicien, mais à coup sûr il ne sera ni poëte, ni musicien, ni statuaire, ni peintre. L'art n'est fait ni pour dogmatiser, ni pour enseigner, ni pour prouver; son but est de faire naître l'idée du beau; il élève la nature humaine par son essence même: lire des vers, écouter une mélodie, regarder un tableau ou une statue est un plaisir intellectuel déjà supérieur, et qui détache de la grossière réalité des choses. Il n'est pas besoin, d'ailleurs, que l'œuvre contienne précisément un système, une règle, une maxime, sans cela les images d'Hogarth, que nous citions tout à l'heure, et les quatrains de Pibrac seraient le *nec plus ultra* de la peinture et de la poésie.

Quant à la morale absolue, ce n'est ni au musée, ni à la bibliothèque, ni au théâtre qu'on l'apprendra, mais bien à l'église, où les prêtres l'expliquent à qui veut l'entendre d'après l'Évangile de la révélation.

La critique nouvellement éclose prétend que nos artistes d'aujourd'hui manquent de foi et de moralité. Ils en ont bien autant que Pérugin, que Léonard de Vinci, qui passèrent tous deux pour athées, et que les autres grands maîtres de la Renaissance, libres penseurs, néo-païens pour la plupart, et dont la vie ne saurait être citée comme fort exemplaire. Ils dessinent plus mal et peignent moins bien, voilà tout. Les forces vives du siècle parvenu déjà à sa maturité se portent ailleurs; le travail le plus urgent est à cette heure d'aménager la planète où nous vivons d'après les nouvelles découvertes de la science, découvertes qui changent les rapports des existences modernes; des esprits enfiévrés pressent cette installation de tous leurs vœux, de tous leurs efforts, de tous leurs capitaux. La littérature et les arts, *quoi qu'on dit*, ne font pas grand bruit maintenant dans leur petit coin. Le sifflet des locomotives passant à toute vapeur avec un grondement de tonnerre couvre leur voix.

Pourtant, nos peintres tels qu'ils sont, ont fait de l'école française moderne la première école du monde; elle sera comptée par la postérité avec les grandes écoles d'Italie, d'Espagne et de Flandre, auxquelles nul n'eût songé à les comparer au commencement de ce siècle. La métropole de l'art n'est plus maintenant Rome, c'est Paris. Il fallait toute la perspicacité de la critique actuelle pour voir dans cette floraison touffue et magnifique des symptômes d'énervement et de décadence; jamais tant d'individualités remarquables ne se sont produites, et la liste serait longue des peintres dont les tableaux figureront aux galeries de l'avenir. En littérature, la pléiade ne compte pas moins d'étoiles. Toutes les formes ont été essayées, toutes les routes tentées, car notre temps a pour caractère d'être cosmopolite et synchronique; il loge sa fantaisie dans tous les pays et tous les temps, mais sous ces travestissements divers, son originalité ne ressort que mieux. Que ce Panthéon de gloires semble une étable à quelques esprits mal faits, cela ne nous étonne guère; toutefois, si nous admettons pour une minute ce point de vue, la critique qui se propose de nettoyer ces étables d'Augias nous paraît manquer de modestie. Hercule était un demi-dieu, et pour cette besogne il détourna un fleuve: elle pourrait tout au plus dire comme Odry dans la *Canaille*: « Je balaye ma patrie, il n'y a pas d'affront, » seulement la patrie n'est pas si crottée qu'on veut bien le dire, et la Muse laisse traîner sa tunique étoilée d'or sur une splendide mosaïque que rayent seuls les souliers à gros clous du balayeur.

THÉOPHILE GAUTIER.

LES PEINTRES PRIMITIFS

IV

Remontons aux origines. Le plus ancien des maîtres grecs qui précédèrent la renaissance de l'art, celui dont le nom est venu jusqu'à nous environné de plus d'éclat, s'appelait Methodius, il vivait au IXe siècle. L'histoire de l'art à son début a, comme toutes les autres histoires, son côté merveilleux, et Methodius est celui de ses premiers apôtres sur lequel l'imagination des chroniqueurs s'est le plus exercée. On le fait naître à Thessalonique, au commencement du IXe siècle. En 853, il peignait à Constantinople, où sa réputation était grande. Le roi des Bulgares, Bogoris, le fit venir à Nicopolis pour peindre la salle des festins de son palais, et lui recommanda de choisir un sujet terrible. Methodius peignit un *Jugement dernier* dans lequel, comme on avait alors l'habitude de le faire, il représenta dans toute son horreur le supplice des damnés. Bogoris fut tellement frappé du caractère terrible de cette peinture, qu'après l'avoir vue, il se convertit au christianisme, ainsi que tout son peuple. Methodius avait reçu les ordres et prêchait l'évangile aux Moraves et aux Slaves, en compagnie de saint Cyrille. Cette fois ce fut avec son pinceau qu'il prêcha. Methodius a été canonisé.

On ne fait des prosélytes qu'en frappant vivement l'imagination des hommes. Ce tableau du *Jugement dernier*, de Methodius, fut comme le premier jalon planté par l'art sur cette voie que l'art grec moderne ou le byzantinisme a suivie pour gagner le cœur de l'Allemagne. Ce fut à partir de cette époque, c'est-à-dire, du IXe au XIe siècle, que les princes hongrois, moraves ou silésiens, et les supérieurs des grandes abbayes autrichiennes, donnèrent au nouvel art ces encouragements qui déterminèrent son complet épanouissement. C'est alors qu'ils appelèrent dans leurs cours barbares les peintres et les mosaïstes de Constantinople. L'art allemand, à son origine, a emprunté à ces Grecs du Xe siècle la triste et sauvage majesté de ses types. A la longue il les dissimule et les étouffe sous la subtilité, disons plus, sous la puérilité d'idées nationales qu'il exprime à l'aide de symboles ou d'accessoires compliqués et souvent incompréhensibles: il n'en est pas moins un des dérivés les plus directs de l'art byzantin.

A peu près vers la même époque ce même art dut gagner vers l'Orient et le Nord, la Tartarie et la Russie. Là rien ne le modifie si ce n'est la décadence ou l'appauvrissement : les mêmes types toujours reproduits s'y sont conservés purs de tout mélange et existent encore aujourd'hui à l'état natif.

Dans le siècle suivant, un peintre du nom de Jean, qui était né vers 960, se fit dans les provinces occidentales de l'Allemagne une réputation égale à celle dont Methodius avait joui en Bulgarie et en Autriche. Il n'était pas seulement peintre, mais architecte, et il produisit en Italie, à ce double titre, plusieurs ouvrages qui jouissaient d'une grande réputation. L'empereur Othon III le fit venir à Aix-la-Chapelle et lui fit peindre son oratoire. Ce prince fut si satisfait de la manière dont l'artiste avait exécuté cet ouvrage, qu'il le nomma à un évêché d'Italie. Mais Jean s'étant rendu dans ce pays pour prendre possession de son siége y rencontra une telle résistance qu'il revint à Liége, où il se livra à la pratique de l'art. C'est alors qu'il construisit dans cette ville l'église de Saint-André, qu'il décora sans doute de ses peintures. Peu de temps après il mourut dans un couvent de bénédictins, où il s'était retiré.

A peu près vers le même temps vivait à Rome un artiste du nom d'Heraclius, qui s'occupait surtout de la céramique. Pour décorer les vases d'argile qu'il avait fait pétrir, il les peignait avec des verres nuancés de toutes les teintes principales, qu'il pilait et qu'il employait en pâte comme couleurs. Il est probable qu'Heraclius présentait ensuite ces peintures au feu, les recouvrant de cette façon d'un émail brillant. Dans un ouvrage en prose et en vers intitulé : *De Artibus Romanorum*, il donne le détail de ses procédés. Heraclius est peut-être un des inventeurs de la peinture sur verre.

On voit par ces diverses tentatives que la chaîne ne fut jamais brisée, et que certains hommes avaient gardé la tradition.

Il en est un sur lequel des fables sans nombre ont été répandues. C'est ce peintre de Florence que l'on fait vivre à la fin du Xe siècle ou au commencement du XIe, qui s'appelait Luca, et qui ayant embrassé la vie religieuse vécut avec une telle sainteté, qu'on lui donna le nom de saint, de là son nom de Luca-Santo. On montre à Bologne une Vierge et un enfant Jésus qu'on lui attribue : c'est un tableau d'une coloration brune et d'un aspect tout à fait byzantin. Diverses images de la Vierge qui existent en Italie et qu'on attribue à saint Luc sont peut-être l'ouvrage de Luca-Santo. La similitude des noms aura amené la confusion.

Pietrolino et Guiduccio vécurent tous les deux dans les premières années du XIIe siècle. Ils travaillèrent à Rome, de 1110 à 1120, et décorèrent de leurs peintures l'église de Santi quadri Coronati, dans cette ville. On lit encore le nom de Guido-Guiduccio sur une des tribunes de cette église.

V

L'un des plus anciens, sinon le premier de ces peintres primitifs, que quelques nuances, fort légères du reste, paraissent détacher du groupe des peintres grecs, est André Rico, qui travaillait dans l'île de Candie, vers l'an 1100.

Il envoyait de cette île ses tableaux en Italie, et on en rencontre encore quelques-uns dans les collections. André Rico ne peignait guère que des madones, et paraît s'être rappelé ces paroles du cantique : *Nigra sum, sed formosa*, car ses vierges sont noires, non que le temps leur ait donné cette couleur, mais parce qu'elles ont été peintes ainsi. L'enfant Jésus est également noir : il y a plus, le type des personnages a quelque chose d'éthiopien. Ils sont à la fois nimbés et très-richement couronnés.

Barnaba, originaire de la Toscane, qui mourut vers 1150, vient immédiatement après André Rico. Ses types sont tout différents et se rapprochent déjà de ceux des siècles suivants : les mains sont longues et effilées; les plis des vêtements plats et anguleux; mais il y a dans le mouvement des figures une intention de grâce et dans leur physionomie un caractère de douceur inconnus à André Rico et aux peintres grecs. Il existait dans le collection de M. Artaud de Montor un tableau de ce maître fort curieux. Ce tableau, peint sur toile collée sur bois, représente la Vierge et l'enfant Jésus. La Vierge est penchée vers l'enfant qui colle sa figure contre une des joues de sa mère, et qui l'étreint en lui passant la main autour du cou. La pose de l'enfant, un peu contournée, ne manque pas de grâce. Une des jambes est relevée et laisse voir la plante du pied. Une longue tunique byzantine recouvre le corps sans dissimuler ses formes, et met en relief la souplesse de ses mouvements. Ce vieux maître a heureusement exprimé la gracieuse câlinerie de l'enfance.

Les deux Bizzamano, oncle et neveu, et plusieurs maîtres vénitiens dont les noms ne nous ont pas été conservés et dont on rencontre les ouvrages dans les collections, viennent après ces maîtres.

Bizzamano, l'oncle, était originaire de Toscane, il florissait vers l'an 1184. C'est un peintre fécond, bien plus avancé que les précédents et qui marque nettement la transition entre les Grecs et Cimabué. Ses tableaux, peints sur bois, ont des fonds d'or; les contours sont cernés d'un trait noir ou blanc, particulièrement ceux des vêtements. Les types se rapprochent de la nature; les yeux des vierges ne sont plus fixes. La bouche, dont les coins sont abaissés, a une expression boudeuse qui diffère de l'expression de fierté des maîtres grecs. La tête des vierges est en outre inclinée, tantôt vers la gauche, tantôt vers la droite, selon la position qu'occupe l'enfant Jésus. Cet enfant est représenté tenant la boule du monde, bénissant ou pressant le sein de sa mère; ses attitudes sont variées, ses mouvements souples; il ressemble à un petit homme et porte la longue toge byzantine. Un des tableaux de ce maître, qui faisait partie de la collection de M. Artaud, contient peut-être le premier fond de paysage bien caractérisé que l'on connaisse. Quelques arbres maigres ou plutôt quelques rameaux s'enlèvent sur un fond de ciel clair et dont la voûte est habilement dégradée. Ce tableau reproduit un des sujets qu'affectionnait Bizamano : la Vierge, l'enfant Jésus et saint Jean. Saint Jean, vêtu à peu près comme les peintres du XIVe siècle et Raphaël nous le représentent, tient à la main une croix entourée d'une banderole qui repose sur son épaule; l'enfant Jésus, vêtu comme d'habitude d'une longue toge à fleurs de façon byzantine, prend le sein de sa mère à deux mains : ce sein, dont l'extrémité seule s'aperçoit entre les vêtements écartés, semble placé sur l'épaule. Cet arrangement tenait sans doute aux idées de convenance de l'époque. Les mains et les doigts de la Vierge sont effilés à l'excès.

Les peintures de Bizzamano le neveu diffèrent peu de celles de l'oncle. Elles représentent toujours la Vierge et l'enfant Jésus jouant avec la boule du monde ou avec le sein de sa mère. D'ordinaire, l'enfant appuie son visage contre celui de sa mère, incliné de son côté. Les caresses de l'enfance et le sentiment de la maternité sont assez heureusement exprimés dans quelques-unes de ces compositions, qui, malgré la gaucherie de l'exécution, ne manquent pas d'une certaine grâce : les doigts de la Vierge sont peut-être encore plus effilés que dans les peintures du premier Bizzamano ; ils ont deux fois la longueur de la main.

Giunta Pisano, peintre toscan, qui vivait vers l'an 1210, est peut-être plus grec encore que Bizzamano. Il semble que ses procédés se réduisent toujours au calque ou à l'imitation de certains patrons, comme les images de la Vierge que l'on exécute de nos jours dans les couvents du mont Athos ou de la Russie.

L'ouvrage le plus renommé de ce peintre se voit encore aujourd'hui dans l'église des Anges, à Assise, ce sanctuaire de la peinture primitive. Il représente le Christ en croix : la Vierge et deux autres saints personnages sont placés à ses côtés. L'aspect général de ce tableau est triste, les figures sont plus petites que nature; la couleur des chairs est d'un brun presque noir; la maigreur des formes est excessive; la mine hâve et les mains effilées des personnages, la multiplicité et l'horrible sécheresse des plis de leurs vêtements reportent ce tableau aux premières époques de l'art. Giunta Pisano a su cependant donner de l'expression à ses figures, surtout quand il s'est agi de rendre la douleur.

Les fresques que ce même maître a exécutées dans l'église supérieure de Saint-François, dans cette même ville d'Assise, de compagnie avec des peintres grecs, sont cependant traitées avec un peu plus de largeur : mais ce sont toujours les mêmes formes pauvres et émaciées, le même coloris des chairs tirant sur le vert olive ou le chocolat, et puis, ces fresques ont été tellement repeintes qu'il est bien difficile de démêler dans ce travail ce qui appartient au maître primitif.

Vingt ans plus tard, le peintre Margaritone tentait à Arezzo la même révolution que Giunta à Assise, et s'efforçait de donner à ses peintures une expression différente de celle consacrée jusqu'alors par les modèles grecs, expression d'une si désespérante uniformité. Margaritone, l'un des premiers, essaya de remplacer les panneaux par la toile, ou plutôt il tenta de consolider ses panneaux que l'humidité des églises gerçait et fendait si facilement, en les recouvrant d'une toile qui y adhérait fortement[1]. Sur cette toile, il étendait une couche de plâtre, et c'est sur ce

[1] Cette invention n'appartient cependant pas en propre à Margaritone, comme le prétend Vasari, dans la biographie qu'il nous a laissée de cet artiste.

plâtre qu'il peignait, ménageant au besoin, dans la pâte encore molle qui lui servait d'apprêt, des reliefs et y modelant les ornements accessoires de ses tableaux, sur lesquels il appliquait ensuite l'or ou la couleur. Les ouvrages de Margaritone sont d'une rareté extrême; à Florence, nous n'avons vu de lui qu'un Crucifiement qui est placé dans l'une des chapelles de l'église de Santa-Croce, et encore nous doutons fort que ce tableau soit de ce maître.

Guido de Sienne, bien que les Florentins aient pu dire, et tout sacrifié qu'il soit à Cimabué par Vasari, est antérieur à ce dernier maître, et c'est bien lui que Vasari aurait dû désigner comme le promoteur des écoles du XII° et du XIII° siècle. Disons plus, les peintures que nous connaissons de Guido de Sienne sont supérieures à celles qui existent encore de Cimabué, et ce n'a pu être que sous l'influence de prédilections toutes florentines que Vasari a représenté l'un comme le créateur de la peinture moderne, tandis qu'il a fait rentrer l'autre, qui cependant l'avait précédé, au rang des peintres qui marchent après lui. Le grand tableau de Guido de Sienne que l'on voit encore de nos jours dans la chapelle des Malevolti, à Saint-Dominique de Sienne, renferme dans cette inscription en vers léonins la signature de ce maître et une date authentique :

Me Guido de Senis diebus depinxit amœnis,
Quem Christus lenis nullo velit agere pœnis.
ANNO MCCXXI.

Cette priorité de l'école siennoise peut s'expliquer de plus d'une manière. Après la victoire de Monte-Aperto, gagnée par les Siennois sur les Florentins du parti guelfe, Sienne se trouva, pendant un moment, maîtresse de la situation en Italie, comme on dit aujourd'hui. Il s'en fallut de bien peu qu'elle ne prît alors la place que Florence occupa plus tard. Toujours est-il qu'à la suite de cette victoire la puissance de Sienne fut grandement accrue, et que les arts de luxe prirent un rapide essor dans cette rivale de Florence. C'est alors que parut Guido de Sienne, le père de cette école siennoise. Ce peintre se distingue par des mérites tout à fait différents de ceux des peintres de l'école de Florence; l'aspect général de ses ouvrages est plus éclatant et plus gai. Sienne aima toujours la couleur: la façade en marqueterie de sa cathédrale et celles de plusieurs de ses principaux édifices ont une coloration bien autrement vive que les sombres et formidables palais de Florence.

Guido de Sienne peignait ordinairement des madones. La collection Artaud renfermait plusieurs tableaux de ce maître. L'un d'eux, qui avait près de deux mètres de hauteur sur un mètre de largeur, est certainement une des peintures les plus remarquables de l'école siennoise et de toute l'école primitive, et il nous donne de la situation de l'art au XIII° siècle une idée bien supérieure à celle de toutes les peintures que Cimabué nous a laissées. Ce tableau se compose de six personnages en pied : la Vierge, l'enfant Jésus, saint Jean, un Père de l'Église, un évêque et une jeune sainte couronnée, nimbée, portant un étendard où l'on a cru reconnaître la bannière de Sienne, ce qui indiquerait alors une personnification de cette ville. La Vierge est assise et vue de face ; son regard est fixe, mais doux; ses traits, d'une grande pureté, sont graves et candides; l'enfant Jésus, dépouillé de la toge byzantine, est placé debout, sur les genoux de sa mère, et n'a pour vêtement qu'une simple gaze d'une merveilleuse transparence que relève la main droite de la Vierge, tandis que la main gauche retient l'enfant.

Le vêtement de la Vierge est singulier et semble, du reste, adopté par tous les peintres contemporains, par ceux de l'école vénitienne comme par ceux de Florence et de Sienne. Il se compose d'une espèce de grand manteau de couleur sombre, entouré d'une légère broderie et doublé de blanc; ce manteau, dont la partie supérieure figure un camail qui enveloppe la tête et qui se rattache au-dessus du front, descend jusqu'aux pieds d'une seule pièce, formant plusieurs grands plis d'une extrême simplicité. La Vierge porte sous ce manteau une tunique unie ou à fleurs très-variées. L'enfant Jésus a saisi de la main droite, à peu près à la hauteur du cou, la robe de sa mère, à laquelle il se retient; de la main gauche, il serre vivement le corps d'un chardonneret qui le mord et qu'il regarde d'un air étonné. A droite et à gauche de la Vierge, et au-dessous d'elle, sont placés saint Jean et un prophète : saint Jean a déjà la physionomie consacrée. Ses cheveux tombent sur ses épaules; sa barbe est inculte; une peau de bête, dissimulée en grande partie par un large manteau, couvre son corps. Mais le Pinturicchio et le Pérugin n'auraient pas désavoué la figure du prophète, placé à la gauche de la Vierge, qui tient de la main gauche un livre avec fermoir sur lequel il appuie la main droite, dans laquelle on voit une plume. L'évêque, la mitre en tête, revêtu de ses habits pontificaux, tient de la main gauche une crosse d'un beau travail et bénit de la main droite. La sainte, vue de profil, regarde la mère et l'enfant : son costume est aussi des plus riches; le fond du dais, placé en arrière du groupe principal, est richement orné de fleurs, de feuillages et d'oiseaux. On pourrait appeler cette composition : La Vierge aux oiseaux.

Un autre tableau de la même collection nous représente la Vierge assise dans une espèce de tabernacle de forme gothique, avec ogives, et soutenu par des colonnettes torses d'une exquise délicatesse et qui semblent l'ouvrage d'un tourneur. Elle tient sur ses genoux l'enfant Jésus, toujours sérieux, bien qu'il joue encore avec un chardonneret attaché par un fil. La tête de la Vierge, inclinée vers l'enfant, et dont les yeux oblongs, d'une merveilleuse douceur, sont tournés vers l'oiseau, est vraiment belle. Le costume a une grande analogie avec celui du tableau précédent : seulement il est plus clair; le nimbe, qui se compose de couronnes concentriques formées de perles, au centre desquelles est placée une large couronne de fleurs, est très-curieusement travaillé. En général, ces madones de Guido de Sienne ont une beauté supérieure à celles de Cimabué, même de la fameuse madone de Santa-Maria novella. Il y a dans leurs visages et dans celui des enfants des intentions de beauté délicate et sérieuse qui rappellent Pérugin et dont Raphaël seul a su faire d'imposantes réalités. Ses enfants ne sont plus de petits hommes; ils sont bien en-

fants et n'ont gardé des peintres grecs que le calme et la gravité. L'expression des têtes de vieillards est des plus nobles : le caractère des physionomies est varié; le tout évidemment est copié sur la nature : ces madones sont donc supérieures à celles de Cimabué. Mais il faut reconnaître que Guido de Sienne n'a fait que des madones.

Andre Tafi, Florentin, né en 1213, et mort en 1294, forme, avec Margaritone, le passage de Guido de Sienne à Cimabué. André Tafi, émule du mosaïste Mino da Turrita, que Vasari lui a nécessairement sacrifié, était l'élève du grec Apollonius, qui travaillait à Saint-Marc de Venise. De concert avec lui, il exécuta d'abord la tribune de l'église San-Giovanni, à Florence, puis la grande tribune de la cathédrale de Pise et celles de Saint-Jean de Latran et de Sainte-Marie-Majeure, à Rome. C'est plutôt un maître mosaïste qu'un peintre. Les tableaux qu'on connaît de lui sont de petite dimension.

Deux ouvrages qui lui sont attribués, et qui faisaient partie de la collection Artaud, représentent, l'un, la naissance du Christ, l'autre, l'adoration des mages.

Dans la Naissance du Christ, l'enfant Jésus est placé dans une crèche carrée, au-dessus de laquelle est un manteau doublé d'hermine. La maison de la Vierge, avec ses terrasses et ses portiques en plein cintre, figurant des baldaquins supportés par de minces colonnettes, est placée à la droite du tableau. La Vierge et son enfant occupent un appartement ou compartiment du rez-de-chaussée de cette maison. Saint Joseph se tient dans une chambre voisine. L'étage supérieur est recouvert d'un toit aux bords très-larges : on dirait une pagode chinoise. Le paysage qui forme le fond du tableau est extrêmement accidenté. Des rocs aigus avec arbres se dressent de tous côtés. Dans leurs interstices, on aperçoit les domestiques et les chevaux des mages, dont l'un hennit; au dernier plan, sur une espèce de plate-forme, s'élève un grand château, aux murs crénelés et flanqués de tours aux angles. Au centre du château se dresse une énorme tour ronde avec portiques superposés et recouvert d'une espèce de dôme qui rappelle le môle d'Adrien et les baptistères de Pise ou de Florence. Tous ces costumes et cette architecture, évidemment empruntés à l'époque où peignait André Tafi, sont fort curieux. L'ensemble est bien supérieur à ce que Margaritone nous a laissé. Nous avons peine à comprendre que Vasari ait pu dire que toutes les mosaïques d'André Tafi n'annonçaient aucune connaissance du dessin.

Le dédain avec lequel Vasari nous parle de ces maîtres et de ces vieux peintres grecs postérieurs à Saint-Silvestre, qui, prétend-il, surent plutôt teindre que peindre, est vraiment fort curieux.

« Leur art, dit-il, se bornait à tracer des profils sur un fond de couleur, comme le prouvent les mosaïques qu'ils exécutèrent en Italie et que l'on voit aujourd'hui dans toutes les vieilles églises, et entre autres dans la cathédrale de Pise et à Saint-Marc de Venise. Leurs peintures ne montrent que des yeux effarés, des mains roides et ouvertes et des pieds en pointe. Les églises de San-Miniato et de Santo-Spirito, à Florence; de San-Giuliano et de San-Bartolommeo, à Arezzo, et la vieille basilique de San-Pietro, à Rome, renferment une foule de ces images, qui ressemblent à des monstres plus qu'à toute autre chose.[1] »

Voilà bien le discours d'un de ces raffinés de la renaissance, qui outraient Michel-Ange en l'affadissant. L'affectation académique lui ôtait toute compréhension du passé. Quelles que soient leur naïve ignorance et la simplicité presque grossière des moyens de ces maîtres primitifs, ils arrivent souvent à une sorte de majesté que ces promoteurs de la décadence ne pouvaient sentir. On s'étonne que Vasari ait apprécié avec tant d'indulgence, et, disons-le, de justice, Cimabué et Giotto et toute cette première école florentine, qui procédait si directement de ces artistes grecs, Cimabué surtout, qui fut leur élève.

Nous remarquerons cependant que, tout en rendant justice aux chefs de l'école et à leurs élèves les plus éminents, Vasari a laissé dans l'oubli un grand nombre d'artistes qui n'étaient pas sans valeur. Nous avons déjà remis en lumière les noms de quelques-uns d'entre eux; il en est d'autres que nous ferons connaître, non pour tenter une réhabilitation, mais parce que ces noms ne peuvent être absolument passés sous silence.

Nous ferons remarquer encore que cet oubli est quelque peu systématique : Vasari, dans son *Histoire des Peintres*, et plus tard Baldinucci, se sont attachés à faire remonter au Florentin Cimabué, la rénovation de l'art de la peinture, et cela, pour faire honneur de cette rénovation à leur ville. Des Siennois, de leur côté, font dater de Guido de Sienne, leur compatriote, la renaissance de l'art, et nous avons vu qu'ils n'avaient pas tout à fait tort. Le tableau de la chapelle des Melevolti, à Sienne, qui porte la date de 1221, établit une antériorité de plus de quarante années sur Cimabuë, antériorité qu'on ne peut récuser.

Chaque ville de quelque importance eut, du reste, les mêmes prétentions, et nous croyons qu'elles ne sont fondées pour aucune d'elles, pas même pour Sienne et Florence, bien qu'il faille reconnaître que si Guido de Sienne, Cimabuë et Giotto, n'ont pas retrouvé l'art qui n'avait jamais été perdu, ils lui ont fait faire un pas immense.

Si les peintres de Sienne et de Florence eussent été les seuls rénovateurs de l'art, toute l'Italie eût peint comme eux; or, il est facile de reconnaître, même par le petit nombre de monuments qui existent, qu'antérieurement à Cimabuë et vers le même temps que Guido de Sienne, c'est-à-dire de 1200 à 1250, chaque petite république italienne, chaque ville importante, avait son peintre et son école. Nicollo della Masuada pratiquait à Ferrare en 1240; Tollio de Perugia peignait à Assise et à Pérouse en 1219; Berlinghieri à Lucques, en 1235; Gionto de Pise à Assise, en 1230; Margaritone, à Arezzo, vers 1235; comme nous l'avons vu, Guido de Ventura et d'Ursone à Bologne, vers 1248; chacune de ces écoles avait son style bien caractérisé, et ses procédés de composition, de dessin et de coloris, fort différents les uns des autres, bien qu'à la première vue tous leurs tableaux paraissent se ressembler.

F. DE MERCEY.

(La suite prochainement.)

[1] Vasari, préface.

GALERIE DU XIXe SIÈCLE

XI

BÉRANGER.

IV

N'est-il pas vrai que toutes les circonstances de la vie première de Béranger semblent l'exiler de la poésie? Il n'a pas appris à connaître sa mère en la voyant sourire (*risu cognoscere matrem*), il n'a pas trouvé un saint plaisir à s'asseoir à la table du Seigneur, et la sacristie lui a caché le sanctuaire; il s'est étiolé dans les carrefours, dans les cabarets, dans les ateliers, dans les études de procureur, au lieu d'aller chercher dans les bois les conseils fortifiants de la nature; Pindare, Sophocle et Térence ne l'ont pas façonné à la dignité, au courage, à la tendresse, à toutes les simples et éternelles grandeurs de l'homme; mais M. de Bellanglise, ce mystificateur candide, l'a soumis au mécanisme grossier d'une pédagogie romanesque; il n'a pas été initié à saint Paul et à Platon, mais il a entendu professer, avec des emphases pleurnicheuses, le code de Saint-Just, édulcoré par un ressouvenir de Florian. Que penseraient d'un tel émule les mystiques nourrissons de la Muse, l'Edwin de Beattie, l'Henri d'Ofterdingen de Novalis ou l'Hébal consumé de Ballanche? Ils renieraient la parenté, ils auraient dédain et frayeur comme devant quelque sanglier vautré dans les sources sacrés. Eh bien! leurs mépris trop délicats se tromperaient. Le tribun minuscule de Péronne surgira en pleine gloire, en pleine lumière, et Minerve opposée n'y peut rien. Il est laborieux et volontaire; il commence à savoir aimer la France; il aura demain l'envie de compter parmi les bons ouvriers de la patrie, et cette envie suffira pour l'ameuer d'épreuve en épreuve à la maturité de son génie.

En attendant cette heure de triomphe, que de tâtonnements, que d'indécisions, que de temps perdu! A quatorze ans, Béranger descendait des rostres de l'Institut national pour entrer en apprentissage chez M. Laisney, qui, « n'ayant pu parvenir à lui apprendre l'orthographe, lui fit prendre goût à la poésie, lui donna des leçons de versification et corrigea ses premiers essais[1]. » A la fin de 1796, il discontinuait son noviciat de typographe[1] et retournait à Paris auprès de son père qui, en un jour de fortune, s'était rappelé qu'il avait un fils en Picardie : mais les leçons de Laisney portaient déjà leurs fruits[2].

1 Dans l'art des vers c'est toi qui fus mon maître,
Je t'effaçais sans te rendre jaloux.
Si les seuls fruits que pour nous Dieu fit naître
Sont des chansons, ces fruits sont assez doux.
Dans nos refrains que le passé renaisse;
L'illusion nous rendra son miroir.
Mon vieil ami, quand pour nous le jour baisse,
Souhaitons-nous un gai bonsoir.
(*Bonsoir, couplets à M. Laisney.*)

1 J'ai fait ici plus d'un apprentissage,
A la paresse, hélas! toujours enclin;
Mais je me crois des droits au nom de sage,
Lorsqu'on m'apprit le métier de Franklin.
(*Souvenirs d'enfance.*)

A M. Paul Dupont, qui lui demandait des notes pour son *Histoire de l'Imprimerie*, Béranger, il y a quelques années, répondait assez gaiement : « Pauvre petit apprenti, resté deux ans à peine « dans une imprimerie de province, j'ai tenu les balles, tiré « même le barreau, lessivé les caractères, distribué et composé, « avec accompagnement, pour prix de mes fautes, de coups de « pied et de chiquenaudes; ce qui ne m'a pas empêché de conserver un grand goût pour cette profession, que j'ai regretté « d'avoir quitté avant seize ans. Bien des années après, d'anciens « camarades m'ont dit souvent que, si j'avais persévéré, je serais devenu un très-habile compositeur. Mais, monsieur, j'ai « aussi appris à jouer de la flûte pendant trois mois, et, longtemps après, mon maître m'assurait que je promettais de devenir un Tulou : or, dans mes trois mois de leçons, je n'avais « jamais pu trouver l'embouchure. Chez nous, réussissez à quelque chose, on vous croira propre à tout. N'a-t-on pas voulu me « faire législateur? Croyez-moi, monsieur, toute ma gloire, comme « typographe, se réduit à la confection de bonnets de papier. Je « puis m'en vanter; j'en ai fait de magnifiques. » Cette confession naïve semblait de nature à arrêter les constructions chimériques des biographes. M. de Lamartine n'en a pas moins tiré parti de ce court passage de Béranger dans une imprimerie, pour écrire la pompeuse théorie que je vais citer, comme un exemple des hallucinations où trop souvent, désormais, se laisse emporter cet esprit inaccessible aux réalités vulgaires, qui dédaigne comme viande creuse tout ce qui n'est pas ambroisie et nectar. « La « typographie est le vestibule de la littérature.... Cette intimité « confidentielle dans laquelle ils vivent avec les écrivains, les « orateurs, les poëtes, les savants, initie forcément ces ouvriers de la pensée à la science, à la politique, aux lettres..... « C'est la profession la plus rapprochée de celle de l'écrivain, « si, toutefois, penser, sentir et écrire est une profession..... Une « foule d'hommes de science ou de style, chez toutes les nations, « est sortie des ateliers de la typographie. Sans parler de Diderot, « de Mercier, et de tant d'autres en France, la typographie en « Amérique ne fut-elle pas le métier de Franklin, cet homme qui « fondait la liberté religieuse et la liberté républicaine dans le « même moule où il fondait les caractères de la pensée? Béranger n'était donc ni un manœuvre, ni un garçon d'auberge à Péronne, et ensuite à Paris; il était le Franklin en germe de la « France. Son talent futur ne naissait donc nullement d'une enfance illettré et mercenaire; ce talent naissait d'une famille « déchue, mais qui se respectait elle-même dans son passé; il « naissait des soins d'une tante qui rêvait pour son pupille une « restauration du nom de la famille, enfin, il naissait d'une profession essentiellement lettrée, et qui, ayant fait naître un « Franklin dans un autre monde, pouvait bien faire éclore un « Béranger dans celui-ci. Voilà la vérité sur l'éducation du poëte. » Que de bruit pour rien, que de théories sur et contre un fait qui demandait à peine à être relevé! *Ah! le gentilhomme, le gentilhomme!* — c'était le nom que dans l'intimité Béranger donnait à M. de Lamartine, — *il s'est désaristocratisé!* (*Lettres inédites de Béranger à M. Sainte-Beuve.*) Mais il a essayé de *déplébéianiser* Béranger.

2 Je trouve dans la *France littéraire* de Quérard, cette compilation indigeste, inexacte et partiale à propos de Béranger comme à propos de tous les contemporains, une mention qui a son prix, seul souvenir à garder de ce fatras débrouillé. « Les premières chansons de notre illustre chansonnier, au nombre de vingt-cinq à « trente, furent insérées, de 1794 à 1797, dans un recueil lyrique, annuel, intitulé la *Guirlande de fleurs*, recueil assez goûté « du public, et qui avait pour éditeur un homme que le métier « de *lévrier* n'a pas rendu heureux, Cousin d'Avalon. Ces chansons n'ont pas été réimprimées dans les recueils publiés par « l'auteur lui-même, parce que, sans doute, il les a trouvées trop « faibles. — Béranger n'oublia point plus tard l'espèce de protection que lui avait accordée Cousin d'Avalon; car nous avons « souvent entendu dire à ce dernier que dans ces moments d'ex-

Commis, agioteur, complice sans le savoir des conspirations où se fourvoyait son père, Béranger eut d'abord sa part des enivrements et des folies du temps. Presque riche durant deux saisons, il se mit au train des Parisiens du Directoire : il déjeûna chez Hardy, il dîna chez Beauvilliers, il soupa chez Méot, il eut sa table chez le limonadier Garchy et sa place à la première représentation de *Madame Angot*; il hanta les bacchanales de l'Élysée Beaujon et du Vauxhall; il se consola avec Rosette et Camille d'avoir regardé de trop loin la Clotilde de Barras et la Lange de tout le monde; il s'émerveilla à l'hôtel Thélusson des prosopopées et des hypotyposes d'Eusèbe Salverte et d'Alissan de Chazet; une fois peut-être, voituré avec Lisette dans un plus modeste équipage, il alla au pas du wiski où Thérésia Tallien, peu vêtue d'un fourreau de gaze et le sein rehaussé par un cartouche de diamants, permettait aux jockeys du haut ton de la nommer encore Thermidorine! Fâché et dérouté par les mots grecs, il ne se déguisa pas en Alcibiade, et il n'adhéra pas au décalogue des théophilanthropes [1]; averti par son bon sens patriotique, il ne s'affilia ni au royalisme intempestif de cette jeunesse dorée à laquelle appartenait son père, ni au jacobinisme suranné des caudataires attardés du comité de salut public, ni au philosophisme constitutionnel des cinq proconsuls du Luxembourg. Mais il salua le général Bonaparte quand le hardi jouteur de Marengo apporta d'Italie des drapeaux, des statues et la revanche de Pavie; mais il applaudit *Agamemnon* le jour où François de Neufchâteau couronna la tragédie au Champ-de-Mars; mais à Feydeau, les soirs où Garat chantait et mimait *la Gasconne*, il s'amusa des fournisseurs, des brocanteurs d'assignats, des Valmonts encravatés, des Athéniennes divorcées, de tous ces originaux que Fiévée a peints au vif dans *la Dot de Suzette* et que Lemercier dès lors dénonçait dans *la Prude!* Ses observations de tous les jours commentaient et complétaient ses lectures de toutes les nuits : car, en dépit de tout ce mouvement et malgré le tracas de ses menées financières [2], il se réservait de longues heures pour lire, et j'ai peur qu'il n'ait lu un peu trop? Tout y passait [1], le neuf et le vieux, le sévère et l'obscène, les moutons de Gessner et l'infâme *Aloïsia*, que traduisit Camille Desmoulins, Molière et les *Priapeia* de l'abbé Noël, l'Aristophane châtié du père Brumoy et *la Guerre des Dieux* de Parny, Perse, que Sélis commentait au Collége de France, et *Faublas*, que la Lodoïska de Louvet vendait elle-même au Palais-Royal, le bon Plutarque et cet impur chef-d'œuvre, *les Quatre Métamorphoses*, le *Louis XI* de Duclos, cette sérieuse page d'histoire [2], et *le Poëte*, de Desforges, cette nauséabonde Odyssée de l'égout! Tant de modèles disparates l'échauffaient également à produire. Aussi se risquait-il dans tous les genres [3] : élégies, satires, pasto-

« cessive gêne, et ils étaient fréquents, la bourse du chansonnier n'était jamais vide pour lui. »

1 A Péronne, il avait été moins difficile, et *la Déesse de la Liberté* l'avait converti tout un jour aux dogmes et aux pompes du paganisme républicain. A Paris, longtemps après, un mirage lui rendait ces fascinations de son enfance.

Vous traversiez des ruines gothiques,
Nos défenseurs se pressaient sur vos pas;
Les fleurs pleuvaient, et des vierges pudiques
Mêlaient leurs chants à l'hymne des combats.
Moi, pauvre enfant, dans une coupe amère,
En orphelin par le sort allaité,
Je m'écriais : « Tenez-moi lieu de mère,
« Déesse de la liberté ! »

(*La Déesse*.)

Et voilà comme on n'échappe jamais au fanatisme, dès qu'on veut se soustraire au joug facile de la croyance des aïeux. On refuse d'adresser des oraisons à la Vierge, et l'on marmotte des litanies en l'honneur des déesses instituées par un décret de Robespierre!

2 « Mon père sacrifiait ses intérêts de banque à ses affections « d'homme de parti; il encourait, pour ses amis de l'aristocratie, les procès, les exils, les prisons du gouvernement républicain. Sa fortune tout entière y roula; il disparut, et me laissa, « à moi, seul et inexpérimenté, le soin de sauver ses débris et « d'honorer ses revers. Je m'en acquittai avec dévoûment et honneur, à la satisfaction de tous les créanciers. Ce fut alors que « je pris cette intelligence nette et active des affaires, qui a si « souvent étonné en moi ceux qui ne peuvent pas ajuster deux « flèches sur le même arc..... Depuis, je n'ai pas voulu entendre « parler des affaires pour moi-même, mais j'ai toujours été apte « à les bien comprendre et à les bien conseiller dans les autres : « les puissances financières, les Laffitte, les Péreire, qui ont été « et qui sont mes amis, vous en rendraient au besoin témoignage. « J'ai manqué ma vocation : j'aurais été un grand financier. » (Lamartine, *Cours familier de littérature, Entretien* 21.) « Béranger « jouissait d'une faculté peu commune chez les rimeurs, celle de « calculer de tête; d'ailleurs, fort empêché la plume à la main, « et n'ayant même jamais bien su les quatre premières règles. Un « jour, comme on parlait devant lui du nombre de secondes écoulées depuis la création, il fit aussitôt l'opération en se recueillant un instant, et se trompa d'assez peu. » (Joseph Bernard, *Béranger et ses Chansons*.)

1 Ne semble-t-il pas que je parle du liseur La Fontaine?

Je chéris l'Arioste, et j'estime le Tasse;
Plein de Machiavel, entêté de Boccace,
J'en parle si souvent qu'on en est étourdi.
J'en lis qui sont du Nord, et qui sont du Midi.

(LA FONTAINE, *Epître à Mgr l'évêque de Soissons*.

Mais l'instinct de La Fontaine le dirigeait mieux que Béranger dans cette capricieuse application de ses goûts.

2 Ce fut probablement Duclos qui arrêta Béranger sur cette grave figure de Louis XI, à laquelle jusque-là les poëtes avaient peu touché. La chanson de *Louis XI* mérite d'être nommée au moins comme une preuve des laborieux procédés de Béranger : « Le « sujet de Louis XI devait être traité en idylle, et il fallut, comme « on pense, le remanier quelque peu. Sous sa première forme, « c'était une des compositions que Béranger mettait au nombre « de ses meilleures. Il fut dix ans avant de l'arranger en chanson, « faute d'un air qui lui parût convenable. » (Bernard, *ibidem*.) Casimir Delavigne a dramatisé ces couplets dans le troisième acte de sa tragédie néo-classique; mais ce n'est pas là une gloire pour les couplets.

3 « Tout livre me donnait envie d'en faire un, et d'imiter ce « dont j'avais été plus ou moins frappé. Les idylles de Gessner, « par exemple, à peine achevées, je voulus écrire des idylles, et « ce fut surtout un moyen pour moi de former mon style. A vingt « ans, j'en commençai une, n'ayant pas moins de quatre chants, « sur le pèlerinage d'un jeune homme, au temps de Louis XII. « Dans une autre, c'est l'entretien d'un conquérant égaré à la « chasse, et d'un berger, sujet déjà traité, si je ne me trompe, « par Cazotte....... A dix-sept ans, le petit Pierre n'aurait pas « compté ce qu'il avait déjà fait de vers, et à vingt, un poëme « de *Charlemagne à Boulogne* était achevé. Il s'en rappelait ce « vers, de la famille des imitatifs :

Le flot frappe le roc et rejaillit en pluie,

« et la réponse que s'attirait un chasseur, se vantant d'avoir « abattu un aigle :

Et si tu pus l'atteindre,
C'est qu'il était du ciel descendu jusqu'à toi. »

(Joseph Bernard, *passim*). M. Edouard Fournier a dressé, dans la *Revue Française* du mois d'août 1857, le catalogue complet de

rales et dithyrambes, rien ne déconcertait sa verve entreprenante; mais il se décourageait vite après la préface et l'invocation. Il médita longuement une grande comédie d'actualités, un pamphlet en cinq actes : *Les Hermaphrodites* [1], mais, à peine un acte rimé, il jugea que *l'œuvre du démon* [2] n'était pas son fait, et il se précipita dans d'autres projets. Qu'importe! Parmi tant de folles gerbes gâtées et flétries dans la fleur, les épis nourriciers mûrissaient lentement pour tomber, au moment propice, sous la faucille du moissonneur!

Après dix-huit mois de ces loisirs agités et utilisés dans tous les sens, Béranger eut à changer de régime. De nouvelles équipées paternelles l'obligèrent à se persuader que,

Dans un grenier on est bien à vingt ans,

et de ses prospérités passées il ne lui resta guère qu'un titre d'épopée et Lisette. On lui eût donné alors à choisir entre ses deux trésors, je ne pense pas qu'il eût choisi Lisette [3]. Le 18 brumaire, dont Béranger n'avait pas méconnu la portée, renouvelait pour les *mâche-lauriers* l'âge d'or qui s'épanouit sous Auguste et sous Louis XIV. Que d'Alexandre, que de César, que de Cyrus allaient naître! que de flatteries antidatées en douze, en vingt-quatre, en trente-six chants (la *Napliade* de M. Gudin poussa jusqu'à la quarantaine)! que de placets adressés au premier consul et à la postérité, qui n'étaient accueillis ni par l'un ni par l'autre! Le *Clovis* de Béranger devait s'adresser surtout à la postérité. Mais les poëmes épiques qui ne portent pas d'autre dédicace ont, depuis Homère, cela de mauvais qu'ils ne nourrissent pas leur homme! Encore Béranger ne voulait-il s'atteler à la composition définitive que fort tard, passé trente ans, résolu jusque-là à multiplier les ébauches, à creuser les caractères de sa Clotilde et de son saint Rémi, à scruter Velly, Daniel et Mézeray, à dormir sur Anquetil, enfin à machiner péniblement une œuvre qui, publiée dix ans plus tard, vers les débuts d'Augustin Thierry, aurait paru le comble de l'ignorance et qui égalerait à peu près dans nos respects *la Clovisiade de M. Darode de Lillebonne, membre de la Société philomathique de Bordeaux* [1]! Béranger, par bonheur pour sa renommée, n'aida pas le chef des Franks à remonter sur le pavois [2], et la Providence se servit de deux poëtes épiques pour nous préserver d'une épopée. Le futur chantre de Clovis désirait émigrer; il lui fallait, pour achever sa conception et élaborer son avortement, la solitude et le repos d'un exil volontaire. Il rêvait l'Égypte; il alla donc demander des renseignements et des recommandations à Parseval-Grandmaison, qui était revenu du Caire avec Napoléon. Parseval était-il dans ces jours de distraction où il eût rendu des points à Ménalque? Détourna-

ces *juvenilia* de Béranger : j'y renvoie les curieux. En 1832, M. Sainte-Beuve avait feuilleté ces essais incolores, et parmi ces nouveaux documents de son œuvre critique il avait distingué cent cinquante vers mélancoliques, *la Courtisane*. Béranger lui écrivait alors (je cite de mémoire la phrase, qu'une précieuse bienveillance m'a permis de recueillir) : « Maître Renard, vous avez emporté un fromage assez rance, mais n'en donnez miette au public. » Le vieillard était-il tout à fait sincère en reniant ces péchés de son avril? J'en doute un peu, car dans sa *Biographie* il nous a spontanément révélé d'autres délits cachés et pour le moins aussi blâmables.

[1] L'épithète violente n'aurait pas été aussi nouvelle qu'on pourrait croire, même comme titre d'ouvrage : notre ancienne littérature avait eu son *Ile des Hermaphrodites*. — M. Delatouche ne s'est-il pas d'aventure rappelé quelques confidences de Béranger sur l'ancien canevas répudié, quand il a donné les mœurs du Directoire pour bordure et pour cadre à l'intrigue tortueuse de *Fragoletta*?

[2] Un vers heureux et d'un tour agréable
Ne suffit pas; il faut une action,
De l'intérêt, du comique, une fable,
Des mœurs du temps un portrait véritable,
Pour consommer cette *œuvre du démon*.
(VOLTAIRE, *le Pauvre Diable*.)

[3] Singulière et perpétuelle ironie de la destinée littéraire! L'*Africa* de Pétrarque et la *Franciade* de Ronsard valent moins contre l'oubli que le plus léger de leurs sonnets. *La Henriade* meurt où le *Mondain* survit. M. Soumet use sa vie à deux épopées, et l'avenir gardera de lui les vingt vers d'une élégie touchante. *Le Clovis* de Béranger eût discrédité peut-être le poëte que le *Roi d'Yvetot* a immortalisé. Les conseils de Martial à son ami Flaccus resteront toujours de saison ; on loue les gros volumes à la minute où ils paraissent, mais on lit longtemps les petits livres :

Confiteor; laudant ista, sed illa legunt.

Béranger apprit, non pas à ses dépens, la justesse de l'antique aphorisme, mais il eut de la peine à revenir tout à fait de ses premières illusions de grandeur. Il y a une intention attristée dans cette lettre que publie M. Paul Boiteau : « Ce que j'entrevois dès « à présent, c'est que le *Cosmos* sera abandonné. Il ira avec le « *Clovis* que j'ai tant rêvé dans ma jeunesse, par une inspiration « patriotique, qui, du moins, a survécu dans *mes chansons*, « *pauvres débris de tant d'autres rêves ambitieux*. A l'âge que « vous avez, je m'attachais plus aux grands sentiments qu'aux « grandes idées. Malheureusement je n'étais pas né avec l'instru« ment qu'il eût fallu pour en venir à l'exécution. » Je veux donner ici tout entière une des dernières chansons, *les Grands Projets*, où la même pensée amère et mal résignée est exprimée avec une netteté savante.

J'ai le sujet d'un poëme héroïque;
Qu'avant dix ans le monde en soit doté.
Oui, le front ceint de la couronne épique,
Dans l'avenir fondons ma royauté.

Mais mon sujet prête à la tragédie.
J'y pourrais prendre un plus rapide essor.
Dialoguons, et ma pièce applaudie
M'enivrera d'honneurs, de gloire et d'or.

La tragédie est un bien long ouvrage;
L'ode au sujet comme à moi convient mieux.
Riche d'encens, elle en fait le partage
Aux rois d'abord, et, s'il en reste, aux dieux.

Mais l'ode exige un trop grand flux de style;
Mieux vaut traiter mon sujet en chanson.
Dormez en paix, Pindare, Homère, Eschyle;
J'ai rêvé d'aigle et m'éveille pinson.

Sans s'amoindrir quel grand projet s'achève?
Plus d'un génie a dû manquer d'entrain.
Ainsi de tout. Tel qui restreint son rêve
A des chansons, laisse à peine un quatrain.

[1] Le titre de cet étrange poëme vaut bien qu'on le transcrive au complet : *la Clovisiade, ou le Triomphe du Christianisme en France*, poëme héroïque, dédié à la France catholique et guerrière, sous les auspices de la Reine des anges, par Parode de Lillebonne, membre correspondant de la Société philomathique de Bordeaux. Paris, 1826-1827; imprimerie ecclésiastique de Béthune. — Que d'Homères en France, pour l'Achille Sicambre, depuis Desmarets, que raillait Despréaux, jusqu'à M. Burion, que l'Académie des beaux-arts a couronné au dernier automne! Lemercier, M. Viennet, etc. etc., quelle poussière d'oubli! ô les Clovis! ô les Childebrand! race éternelle dont n'auront jamais raison l'éternel dédain et l'éternel ennui du public!

[2] Quinze ans après Béranger, M. de Lamartine composait le plan et les premiers chants d'un poëme de *Clovis*. Mais Béranger, en choisissant son sujet dans nos origines nationales, avait dû être séduit surtout par la figure d'un fondateur de monarchie populaire; M. de Lamartine aurait plutôt développé l'amour de Clotilde et les miracles de la sainte ampoule : *Trahit sua quemque voluptas*.

t-il le Parisien aventureux de cette fuite imprudente en lui montrant des palmes moins lointaines? il était alors en travail de son *Philippe-Auguste;* lut-il à Béranger cette incomparable description des caveaux de Saint-Denis, où Philippe-Auguste voit défiler parmi les rois de France Louis XII, *successeur et fils* de Louis XI?... lui récita-t-il, pour lui montrer comment on parvient aux beaux vers, les amours de Thibault de Champagne et de Blanche de Castille :

Entend-elle un vent doux?.... c'est Thibault qui soupire [1]!!

lui énuméra-t-il simplement les mauvaises chances qu'offrait aux nouveaux colons le territoire égyptien? Je ne sais, mais Béranger ne partit pas. Hasard fortuné, mais hasard qui se retrouvera toujours dans les grandes destinées, à l'instant où elles semblent s'interrompre et se trahir elles-mêmes! Ainsi Cromwel en partance pour l'Amérique fut retenu sur le sol de l'Angleterre; ainsi furent arrêtés en France Mirabeau et Bonaparte, entraînés plus loin par leur désir; ainsi en 1828, M. Thiers, après avoir sollicité une place dans un voyage de circumnavigation, était contraint de rester à Paris pour y faire son tour du monde au ministère des affaires étrangères! — Béranger une fois séquestré en Égypte, qui donc eût plus tard consolé la France? Remercions l'auteur de *Philippe-Auguste* et des *Amours épiques*, nous lui devons un peu *le Vieux Sergent* et *le Vieux Drapeau!*—Si Béranger se fût entêté à *Clovis*, qui eût éternisé dans les chaumières la légende de Napoleon? — Lucien Bonaparte, dont le poëte inconnu avait réclamé la protection, ne se contenta pas de lui prodiguer les témoignages d'une générosité délicate[2], il lui déconseilla *Clovis*, il lui désigna *Néron*, *César*, des héros qui ne pouvaient agréer à notre latinophobe; il le dégoûta à son insu de l'épopée et de ses pompes. Remercions l'auteur de *Charlemagne*[1] et de *la Cyrnéide*, nous lui devons un peu *le Cinq Mai* et *les Souvenirs du peuple*.

Puisque je paye après le poëte et un peu autrement qu'il ne l'a fait lui-même ses anciennes dettes de cœur, j'ai besoin d'aller vite au principal des créanciers, à Chateaubriand. Béranger pratiquait encore, après les déconvenues de son *Clovis*, la poésie didactique, descriptive, un peu romanesque et fort mondaine, dont la faveur durait depuis Louis XVI et depuis Saint-Lambert; mais il lui semblait qu'il y avait quelque chose par delà et tout à fait en dehors. Il n'aurait pas osé dire, comme notre ingénieux Emile Deschamps, que l'œuvre de Delille formait une série de logogriphes dont le mot, assez plaisamment entortillé, était *écureuil* ou *café*, *chiendent* ou *carotte;* mais tout en imitant les *Trois Règnes* et les *Jardins*, il en sentait la fadeur et le vide, et il devinait facilement que, pour donner le ton à la poésie du nouveau siècle, ce n'était rien que ces petits effets obtenus par de petites hardiesses, que ces artifices discrètement pénibles d'enjambement et de césure, que ce désordre de jardin anglais, que cette sensibilité de cercle philanthropique et zoophile, que ces *flammes peintes*, eût dit Dryden, et il eût fallu ajouter peintes au pastel; que ces grâces déjà vieillotes *de l'abbé Virgile*; que ces façons singeresses, agréables tout au plus quand le petit Hésiode du *Lycée* minaudait en personne[2]! Il lut *le Génie du christianisme* et

[1] Si l'on était curieux de plus amples renseignements sur le *Philippe-Auguste* de Parseval, on pourrait consulter les pages allègres où M. Charles Magnin a fait justice de ce fantôme académique. (*Causeries et Méditations littéraires.*)

[2] « En 1803, privé de ressources, las d'espérances déçues, versifiant sans but et sans encouragement, sans instructions et sans conseils, j'eus l'idée (et combien d'idées semblables étaient restées sans résultat!), j'eus l'idée de mettre sous enveloppe mes informes poésies et de les adresser, par la poste, au frère du premier consul, M. Lucien Bonaparte, déjà célèbre par un grand talent oratoire et par l'amour des arts et des lettres. Mon épître d'envoi, je me le rappelle encore, digne d'une jeune tête républicaine, portait l'empreinte de l'orgueil blessé par le besoin de recourir à un protecteur. Pauvre, inconnu, désappointé tant de fois, je n'osais compter sur le succès d'une démarche que personne n'appuyait. Mais le troisième jour, ô joie indicible! M. Lucien m'appelle auprès de lui, s'informe de ma position, qu'il adoucit bientôt, me parle en poëte et me prodigue des encouragements et des conseils. Malheureusement, il est forcé de s'éloigner de la France. J'allais me croire oublié, lorsque je reçois de Rome une procuration pour toucher le traitement de l'Institut, dont M. Lucien était membre. .... Le souvenir de mon bienfaiteur me survivra jusque dans la tombe. J'en atteste les larmes que je répands encore après trente ans, lorsque je me reporte au jour béni cent fois où, assuré d'une telle protection, je crus tenir de la Providence elle-même une promesse de bonheur et de gloire. » (*Chansons publiées en 1833; dédicace à Lucien Bonaparte.*) Béranger rejoignait ainsi la fin de sa vie au commencement par la chaine d'or de la reconnaissance.—En 1803, le prince de Canino avait invité son client à être *moins hardi*, à soigner davantage le rhythme, à devenir plus élégant. Quand, aux Cent-Jours, il le retrouve faiseur de chansons, il lui fit entendre qu'il avait dégénéré. C'est au retour d'une visite où les remontrances avaient été trop sévères que Béranger, agacé par l'esthétique princière, lâcha une de ses plus lestes boutades, l'*Habit de cour, ou Visite à une Altesse* :

Ne répondez plus de personne,
Je veux dérenir courtisan.
Fripier, vite, que l'on me donne
La défroque d'un chambellan.
Un grand prince à moi s'intéresse :
Courons assiéger son séjour;
Ah! quel beau jour!
Je vais au palais d'une altesse,
Et j'achète un habit de cour.

. . . .
. . . .

D'une ambition vaine et sotte
Ainsi le rêve disparaît.
Gaîment je reprends ma marotte,
Et m'en retourne an cabaret.
Là je m'endors dans une ivresse
Qui n'a point de fâcheux retour.
Ah! quel beau jour!
A qui voudra voir son altesse
Je dones moo habit de cour.

[1] Sous la Restauration, le prince de Canino laissa plusieurs lettres de Béranger sans réponse. Il ne lui en voulait plus d'avoir pris ses quartiers chez la chanson, mais il ne pouvait amnistier les irrévérencieuses saillies de *la Mort de Charlemagne.* Il l'enviait peut-être aussi d'avoir si brillamment exploité la poésie de l'ère impériale, un terrain de famille qu'il avait laissé en friche. « Mon frère Lucien, s'écriait un jour Napoléon, ne se doute pas que je suis plus poétique que son *Charlemagne.* » Béranger seul avait compris ce mot-là.—Un dernier trait. A la fin de sa vie, le prince de Canino a grossoyé une tragédie intitulée les *Enfants de Clovis*. Nous tournons autour de ce Clovis comme les rhapsodes du cycle posthomérique tournaient autour des murailles de Troie.

[2] Béranger vieillissant appelait volontiers des jugements de sa jeunesse. Sur Delille, la question se compliqua chez lui, à une certaine heure, d'un ressentiment voilé, mais au fond très-réel, contre les bruyantes invasions de l'école de 1829, qui fai-

les Martyrs, sa persuasion devint conviction, et en quelques jours il eut secoué le licou de ces augures du néant qu'il avait si longtemps interrogés, Le Batteux et La Harpe. Chateaubriand [1] l'aidait à gravir les pentes du Cythéron et du Sinaï ; il faisait jaillir sous ses pas les eaux vives de l'Horeb et de l'Ida, et, s'il n'eut pas l'autorité de courber l'incrédule sous les rameaux ensanglantés de l'arbre du Calvaire [1] ; il le contraignit du moins à tourner en haut son

sait un peu ombre à son soleil. On peut donner pourtant ce judicieux fragment de critique détaché d'une lettre intime : « Je n'ai pas connu Delille. C'est un admirable versificateur, « riche en tours heureux, mais qu'il a usés lui-même en les ré« pétant sans fin dans ses trop nombreux ouvrages. Elevé beau« coup trop haut de son temps, ce qui m'a rendu peut-être injuste « à son égard alors, il est sans doute trop dédaigné aujourd'hui : « cela tient au genre de ses ouvrages, le descriptif, genre qui « n'en est pas un et qui ne va pas à notre langue, bien qu'on en « ait dit. Ajoutez que Delille était privé d'invention et de sensi« bilité..... Il ne faut pas le juger trop sévèrement. Et puis, « chez nous, est-il permis de refuser le titre de poëte, et même « de grand poëte, à qui a fait beaucoup de vers? *N'est-il pas con« venu, à l'Académie et ailleurs, que les vers c'est la poésie? Or,* « Delille en a fait beaucoup de beaux, de très-beaux, *et bien des « gens qui en médisent sont plus de son école qu'ils ne le croient.*» (*Lettres de Béranger, publiées par madame Louise Colet.*) Il y a encore dans les chansons de 1833, un couplet isolé où le nom de Delille, n'est qu'un prétexte à une plainte contenue et un aigre procès-verbal des incertitudes de la gloire.

Notre siècle, penseur brutal,
Contre Delille s'évertue.
Tel vécut sur un piédestal
Qui n'aura jamais de statue.
Artiste, poëte, savant,
A la gloire en vain on s'attache :
C'est un linceul que bien souvent
La postérité nous arrache.

Oh ! les morts, les morts, quels dociles et maniables instruments pour nos rancunes et nos colères !

[1] Ta voix résonne, et soudain ma jeunesse
Brille à tes chants d'une noble rougeur.
J'offre aujourd'hui, pour prix de mon ivresse,
Un peu d'eau pure au pauvre voyageur.
(*A M. de Chateaubriand*, sept. 1831.)

« Quand vous me donnez une marque de souvenir, il me semble « que j'entends la postérité prononcer mon nom. » (*Lettre de Béranger à Chateaubriand, imprimée à la fin du Congrès de Vérone.*) Chateaubriand n'a pas été en reste avec Béranger. Pour le payer en sa monnaie, il est redevenu un jour versificateur, comme il avait été à vingt ans, et à la première page d'un volume des *Etudes historiques* il a cadencé ce couplet dédicatoire sur le rhythme de *la Bonne Vieille*.

Ainsi que vous, j'ai pleuré sur la France ;
Dites un jour aux fils des nouveaux preux
Que je parlais de gloire et d'espérance
A mon pays, quand il fut malheureux.
Rappelez-leur que l'aquilon terrible
A ravagé nos dernières moissons ;
Faites revivre, au coin d'un feu paisible,
Mon souvenir dans vos nobles chansons.

La préface des *Études*, la lettre qui sert d'introduction à la brochure *sur la Proposition Briqueville*, le chapitre célèbre des *Mémoires* n'ont fait que reproduire abondamment un même sentiment d'admiration passionnée pour le poëte qui avait en lui « du Tacite et du La Fontaine. » Parmi tant d'éloges, j'en isolerai un qui fait image. « En sortant de Dieppe, le chemin qui « conduit à Paris monte assez rapidement ; à droite, sur la berge « élevée, on voit le mur d'un cimetière ; le long de ce mur est « établi un rouet de corderie. Un soir du dernier été, je me pro« menais sur ce chemin ; deux cordiers marchant parallèlement « à reculons, et se balançant d'une jambe sur l'autre, chantaient « ensemble à demi-voix. Je prêtai l'oreille : ils en étaient à ce « couplet du *Vieux Caporal* :

Qui là-bas sanglote et regarde ?
Eh ! c'est la veuve du tambour.
En Russie, à l'arrière-garde,
J'ai porté son fils nuit et jour.
Comme le père, enfant et femme
Sans moi restaient sous les frimas.
Elle va prier pour mon âme.

Conscrits, au pas,
Ne pleurez pas,
Ne pleurez pas,
Marchez au pas,
Au pas, au pas, au pas, au pas !

« Ces hommes prononçaient le refrain : *Conscrits, au pas... ne « pleurez pas... marchez au pas, au pas, au pas,...* d'un ton si mâle « et si pathétique, que les larmes me vinrent aux yeux ; en mar« quant eux-même le pas, et en dévidant le chanvre, ils avaient « l'air de filer le dernier moment du *vieux caporal*. Qui leur avait « appris cette complainte? Ce n'était pas assurément la littéra« ture, la critique, l'admiration enseignée, tout ce qui sert au « bruit et au renom ; mais un accent vrai, sorti de quelque part, « était arrivé à leur âme du peuple. Je ne saurais dire tout ce « qu'il avait dans cette gloire particulière à Béranger, dans cette « gloire solitairement révélée par deux matelots, qui chantaient, « au soleil couchant, à la vue de la mer, la mort d'un soldat. » (*Essai sur la littérature anglaise.*) Pour ceux qui ne veulent pas être dupes, même des grands hommes, et qui se méfient de tant d'encens brûlé des deux parts, je copierai ces lignes piquantes de M. Sainte-Beuve : « Béranger a été pour Chateau« briand, Lamennais, et même Lamartine, une tentation, et tous, « l'un après l'autre, ils y ont succombé. Chateaubriand a été le « plus pressé des trois. Cette sympathie, qui avait couvé si long« temps, et qui s'était si bien dissimulée à elle-même, a su choisir « son heure pour éclater. Le champion brillant du trône et de « l'autel voyait le monde se porter ailleurs, et plus d'une moitié « de la jeunesse lui échapper ; son calcul alors a été prompt et « direct. Lui, si amer pour tous et si en garde avec les hommes « de son bord, il ne s'est dit qu'il fallait être en avance avec Bé« ranger et avec Carrel, parce que tous deux lui apportaient « un appoint de popularité : l'un et l'autre représentaient un « grand parti ; en le joignant à ce qu'il avait déjà, il augmentait « et complétait son armée d'admirateurs. » (*Causeries du Lundi*, tome II.) Béranger n'était pas toujours, vis-à-vis de Chateaubriand, dans les attitudes de vénération que supposent les épîtres et les préfaces. « Un jour que René se plaignait, comme à l'ordi« naire, de s'ennuyer : Savez-vous pourquoi? dit Béranger. — Dites ! « — Parce que vous n'êtes occupé que de vous..... Béranger se « trouvait chez Lamennais : Croyez-vous, dit celui-ci, qu'il reste « rien de tout ce qu'a fait Chateaubriand ? Dans le moment, on « frappe à la porte ; c'était l'auteur d'*Atala !* et Béranger de rire, « en disant au survenant : Parbleu ! votre *pays* me parlait de vous ! » « (*Joseph Bernard.*) Je renvoie aux anecdotiers ceux qui en voudront savoir davantage. L'important, dans ces rapports de poëte à poëte, ce sera toujours cette lecture première du *Génie du Christianisme* où Béranger découvrit l'excitant intellectuel que Thucydide trouva en écoutant Hérodote, Linnée en parcourant Tournefort, Tycho-Brahé en feuilletant les *Ephémérides* de Stadius.

[1] « Cette pensée chrétienne, que vous avez remise en honneur « parmi nous, en l'armant de toutes les richesses du génie, s'em« pare du monde élaborée, comme elle l'est, depuis près d'un « demi-siècle, par notre belle France. Beaucoup d'hommes des « anciens jours le nient, parce qu'elle s'est dépouillée d'une « partie de ses voiles religieux. *Mais elle est claire et distincte « pour ceux qui, comme moi, n'ont jamais vu dans le christianisme « qu'une grande forme sociale, qui, à sa naissance, a eu besoin de la « sanction divine.* Mon Dieu est bien au-dessus de ces change« ments humains ; mais il n'est pas moins présent au grand « drame où nous avons tous une part plus au moins active, « et c'est sa présence qui me donne de la résignation. Quoi qu'il « en soit, grâce à vous, mon rôle de comparse ou de niais s'est « agrandi. » (*Béranger, Lettre à Chateaubriand, Congrès de Vérone.*) Béranger a moins contourné sa pensée, quand il a raconté plus tard ses efforts inutiles de religiosité au moment de son plus beau zèle pour Chateaubriand. « Je fréquentais les églises aux heures « de solitude, et me livrais à des études ascétiques autres que l'E« vangile, qui, malgré ma croyance arrêtée, a toujours été pour « moi une *lecture philosophique* et la plus consolante de toutes. « Hélas ! ces tentatives furent vaines. J'ai souvent dit que la « raison n'était bonne qu'à nous faire noyer quand nous tom« bons à l'eau. Toutefois, j'ai eu le malheur qu'en ce point elle

regard pour chercher aux cieux le nom de celui dont l'esprit, répandu dans le vaste corps du monde, agitait d'un merveilleux transport le cénobite chrétien agenouillé dans son antre, l'homéride errant dans son bois de lauriers-roses, et la prêtresse debout sur la pierre mystérieuse du dolmen ! L'impérieux René a eu seul, en ce temps, le privilége de ces surprises, sinon de ces possessions d'âmes. Comme Béranger, Lamartine et Augustin Thierry ont entendu de ce côté le *sursum corda* qui dégageait en eux l'esprit et qui décidait la volonté !

PHILOXÈNE BOYER.

(La fin au prochain numéro.)

LA ROMANCE DU SAULE.

Voici le saule aux grands cheveux
Sous lequel Marie aux yeux bleus
Est morte en chantant, comme un cygne.
Oh ! comme nous aimions ses chants
Le soir, sur ces coteaux penchants
Où s'étend en longue ligne
La vigne !

C'est la romance de Musset,
« Rappelle-toi, » qu'elle disait
Aux heures où le jour expire,
Ou la chanson pleine d'amour
Que, le soir de son dernier jour,
Desdémona, dans Shakspeare,
Soupire.

Pauvre ange, pleine de douceur !
Elle aimait d'un amour de sœur
La délaissée aux bras d'ivoire
Qui pleure un infidèle amant,
Et dont pour elle simplement
J'avais traduit de mémoire
L'histoire.

« se soit rendue maîtresse au logis. La sotte, elle refusa de me « laisser croire à ce qu'ont cru Turenne, Corneille et Bossuet ! « Et pourtant, j'ai toujours été, je suis, et je mourrai, je l'espère, « ce qu'en philosophie on appelle un *spiritualiste*. » Je reviendrai ailleurs sur la Théodicée de Béranger. Dès à présent, constatons l'aveu : il a toujours été rebelle au *sentiment chrétien*.

Mais alors, parmi ces grands bois,
Le timbre doré de sa voix,
Faite pour les douces alarmes
De l'élégie et du sonnet,
A cette humble chanson donnait
Comme une âme, et tous les charmes
Des larmes.

Sa lèvre était comme un glaçon.
Ne chantez plus cette chanson
Qu'au mois d'avril, sous la ramée,
En déchirant l'herbe et les fleurs,
Lorsque vous serez tout en pleurs
Près de votre bien-aimée
Pâmée !

Sous un sycomore pleurait
La pauvre âme dans la forêt, —
Chantez tous un verdoyant saule, —
Une main sur son cœur jaloux
Et la tête sur ses genoux. —
Chantez le saule, le saule,
Le saule.

L'onde répétait ses sanglots
Mêlés au murmure des flots, —
Chantez tous le saule, le saule, —
Et les pleurs de ses yeux penchés
Amollissaient les durs rochers. —
Chantez le saule, le saule,
Le saule.

Chantez le saule verdoyant
Dont je me couronne en riant,
Le saule, le saule, le saule
Que nul ne le trouve inhumain !
Chantez, — j'approuve son dédain, —
Chantez le saule, le saule,
Le saule.

J'ai dit à l'amour de mon cœur :
Vous n'êtes qu'un amour trompeur.
Chantez tous le saule, le saule. —
Savez-vous, ô bois d'alentour,
Ce qu'a répondu mon amour :
Chantez le saule, le saule,
Le saule.

THÉODORE DE BANVILLE.

HOTEL DROUOT.

Nous avons oublié de mentionner dans notre dernier article un objet bien important pour les amateurs de curiosités. Cet objet faisait partie de l'immense collection vendue la semaine dernière par M. Ch. Pillet.

Tous ceux qui s'occupent d'histoire et de littérature savent que Catherine de Médicis introduisit en France, avec la vieille politique des Borgia, le goût des choses italiennes. Tout était à l'italienne à la cour de France, sous cette femme chargée d'iniquités : on affectait d'y parler italien; on s'habillait à l'italienne; on donnait des fêtes à l'italienne. L'Italie d'alors, avec ses courtisanes, ses *bravi*, ses jeux, ses divertissements, ses beaux-arts, ses danses, sa musique, ses mœurs cruelles et voluptueuses, était de mode à Paris.

M. Ch. Pillet a donc vendu, il y a huit jours, soixante et onze figures peintes ou enluminées, représentant les travestissements, avec l'indication, en marge, des étoffes et des couleurs pour l'usage des costumiers qui devaient habiller les grands personnages invités à figurer dans une fête donnée à Fontainebleau, en 1572, — année même de la Saint-Barthélemy ! — par Catherine de Médicis. Cette collection est vraiment fort curieuse. On remarquait sur quelques-uns de ces dessins les noms de Coligny, la plus noble victime du 24 août; Dandelot de Coligny, frère puîné de l'illustre amiral, l'un des héros de Cérisoles, de Dreux et de Jarnac, et échappé par miracle au massacre des protestants, un duc de Chartres, Saint-Aignan, madame de Mathan, et d'autres. Cette collection avait appartenu au cardinal Loménie de Brienne, premier ministre de Louis XVI.

Six tableaux du temps du premier Empire ont été exposés et vendus cette semaine. Cette peinture a excité des rires, de jolis mots, des plaisanteries. Heureusement, il reste quelques toiles qui honoreront et l'art et quelques artistes de ce temps-là. La *Mort de Desaix*, personnages de grandeur naturelle, par Boichot, a été adjugée à 50 fr.!... Le *Général Bonaparte, suivi de son état-major, passant une revue*, signé Gros, petite toile fort remarquable, 2,000 fr. *Napoléon au tombeau du grand Frédéric*, par Ponce-Camus, vaste toile, 520 fr. Les rapins ne manquaient pas de vous demander, lorsque ce tableau parut : « Savez-vous la différence qu'il « y a entre Jésus Christ et Napoléon? — Non. — C'est que « Jésus-Christ à souffert sous Ponce-Pilate et Napoléon sous « Ponce-Camus ! » Le *Portrait de Napoléon*, par Robert-Lefebvre, 20 fr. Les *Adieux de Fontainebleau*, copie d'Horace Vernet, 320 fr. Le *Portrait de Marie-Louise*, esquisse par Prudhon, 115 fr.

Ces toiles, qui ont vécu plus de quarante ans dans un estaminet du passage Colbert, étaient affreusement couvertes d'une croûte de fumée de tabac.

M. Philippe Rousseau, d'un talent si vrai, d'un travail si consciencieux, d'un goût si délicat, d'une convenance si parfaite dans le choix des sujets que traite son pinceau, a confié à M. Charles Pillet, pour vendre, lundi 22 février, vingt-trois tableaux, dont voici les noms ou appellations : *Bill, ratier; Chasse au marais*; les *Grenouilles qui demandent un roi; Rose et Papillons; Fleurs et Oiseaux; Chien gardant du gibier; Intérieur pris à Roscoff* (Finistère); *Fleurs : Abricots; Pêches; Chien criant au perdu; Printemps; Automne; Fleurs; Moisson*; le *Lièvre et la Tortue*; le *Lapin et la Sarcelle*; les *Deux Amis; Intérieur pris à Vitré* (figures par Eugène Isabey); *Basse-cour à Roscoff* (Finistère); *Intérieur à Quimper; Glorieux* (de l'équipage de M. le comte du Manoir); *Pharamond* (dito).

Nous sommes sûr qu'il n'est pas à Paris et à l'étranger un amateur de gravures qui n'ait connu M. Fauchon, baron d'Henneville, ancien inspecteur du mobilier de la couronne, homme à collections de ce qu'il y a de plus rare, de plus original dans les estampes anciennes, représentant, soit un sujet historique et français, puisé dans les trois siècles derniers, soit un costume de fête ou de grande cérémonie à la cour, soit même celui d'une danseuse d'Opéra à tous les temps. M. le baron d'Henneville n'était point de ces collectionneurs avares, inquiets, jaloux de leurs trésors, mauvais riches, enfouisseurs de leurs bonnes fortunes, ne laissant voir à personne leur cabinet ou leurs portefeuilles : ce vénérable amateur avait toutes les qualités contraires à ces odieux défauts. C'était avec plaisir qu'il recevait les artistes, qu'il leur montrait ses richesses, qu'il les conseillait de son expérience et de ses études longues et sérieuses, en leur faisant éviter de commettre des anachronismes. C'était un ami qu'on consultait et dont la science n'était jamais en défaut. Combien de fois il lui est arrivé d'étaler devant les jeunes gens et les belles dames des Tuileries, au temps du roi Louis-Philippe, toutes ces représentations d'hommes et de femmes dans leurs costumes depuis François Ier jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, soigneusement conservées dans de belles armoires !

Eh bien ! toutes ces estampes, péniblement, minutieusement amassées, vont être livrées aux enchères, par M. Delbergue-Cormont, à cet hôtel Drouot, dans ce capharnaüm de la mode et du bon ton, de l'opulence et de la misère, le mardi 23 février et les jours suivants.

Ce sont des portraits nombreux de nos rois et de nos reines de France. Il y en a *cent trente-sept* de Henri IV : collection précieuse, l'image du bon roi, gravée par des artistes français, hollandais, allemands, étant partout. Nous comptons dans le catalogue dix-huit pièces historiques sur Henri IV. Mais ce qu'il y a peut-être de plus rare, ce sont cinquante-neuf pièces relatives à l'assassinat de Henri IV par Ravaillac. Puis quarante-six portraits de Louis XIII par divers artistes; vingt-cinq pièces historiques sur Louis XIII; cinq à six cents portraits de personnages célèbres par leurs vertus ou par leurs crimes; des cartes, des vues, des titres, des fêtes et des cérémonies, des tombeaux, des dessins, des dessins de costumes d'Opéra et de riches albums d'artistes de tous les siècles.....

M. d'Henneville n'aimait pas seulement les estampes. Une partie de son temps et de son amour pour les beaux-arts était consacrée aux médailles des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, et principalement des règnes d'Henri IV et de Louis XIII, dont il a laissé une collection très-belle, qui sera vendue également. Et, de plus, sept à huit cents autographes, parmi lesquels on en trouve de fort curieux pour l'histoire et pour la connaissance intime d'un grand nombre de personnages bien connus de notre temps, et d'autres qui se rapportent à des faits passés dans les deux derniers siècles. Il n'est pas, les historiens le savent bien, de meilleurs documents historiques que ces lettres écrites *confidentiellement*, dans l'abandon et la franchise d'un moment occupé par une douleur ou un grand

plaisir. Aussi, actuellement, les autographes ont-ils acquis une grande valeur, pour peu que leurs auteurs aient marqué dans la société.

Après cette vente, digne d'attirer l'attention des savants, des érudits, viendra celle de trente et un tableaux anciens, ayant appartenu à feu le comte Thibaudeau. Nous citerons particulièrement, dans cette petite, mais jolie collection, la *Mort d'Adonis*, par le Dominiquin, provenant de la galerie Grimaldi de Gênes; le *Portrait de don Juan d'Autriche*, par van Dick, de la galerie du prince Galitzine de Saint-Pétersbourg; *Suzanne et les Vieillards*, par Guide, de la galerie du prince Lucien Bonaparte; un très-beau portrait de la *Camargo*, par Greuze, un *Paysage*, chef-d'œuvre reconnu de Van der Heyden; le portrait d'une *Princesse espagnole*, par Vélasquez, de la galerie Poushkine de Saint-Pétersbourg; *Vénus et Adonis*, par Périn del Vaga, de la galerie Grimaldi. C'est encore M. Delbergue-Cormont qui fera cette vente, le 20 février, et nous remplirons notre tâche jusqu'au bout en informant nos lecteurs de l'accueil que le public aura fait à toutes ces merveilles de l'esprit des beaux-arts.

J.-A. DRÉOLLE.

CAUSERIE DRAMATIQUE.

LA FILLE D'UN MILLIONNAIRE,
Comédie,
PAR M. EMILE DE GIRARDIN.

Avant d'être publiée dans un recueil où la littérature est ordinairement la chose d'exception, la *Fille d'un Millionnaire* avait été destinée au théâtre. — Nous ignorons les raisons qui ont engagé M. de Girardin à retirer sa comédie, et nous n'avons pas le droit de préjuger l'accueil que le public lui aurait fait; mais il est certain que cette représentation eût été une des grandes curiosités de l'hiver dramatique, et il nous semble que la *Fille d'un Millionnaire* reste au moins comme tentative intéressante dans les attributions de notre causerie. — M. de Girardin, qui, dans la polémique, s'était créé un genre particulier, a été plus ménager d'initiative dans son début au théâtre. Il a tout simplement emprunté les procédés que la nouvelle école met en pratique, et dont le principal substitue l'observation à l'imagination. Par certains rapprochements de faits et d'idées qui n'auraient point échappé à une grande partie du public parisien, la *Fille d'un Millionnaire* est, comme l'indique son titre, un sujet d'actualité pris dans le vif des mœurs de notre époque. — On a dit autrefois, à propos de la *Question d'argent*, de M. Dumas fils, que cette comédie était un pamphlet contre le capital industriel, écrit en faveur de l'aristocratie : on pourrait dire de la pièce de M. de Girardin qu'elle est une réhabilitation des grands parvenus de l'industrie financière. L'action dans laquelle l'auteur de la *Fille d'un Millionnaire* a encadré son plaidoyer est sobre d'événements. Au premier acte, la famille du comte de La Rochetravers, récemment décédé, attend l'ouverture de son testament. La marquise de La Rochetravers gourmande son fils Roger à propos du peu d'intérêt que celui-ci semble prendre à la levée des scellés. Elle espère que les dernières dispositions de son beau-frère auront été conformes à l'esprit de caste qui, dans les anciennes familles nobles, privilégiait les aînés au préjudice de leurs cadets. Ses espérances ne se trouvent pas réalisées. Avant de mourir et à l'insu de sa famille, le défunt a vendu tous ses biens pour rendre sa fortune liquide, et sauf quelques legs particuliers, il a institué son frère son légataire universel. — Cette scène de la levée des scellés est dans un bon ton de comédie : les interruptions, les récriminations des héritiers, tous les sentiments que peuvent trahir, dans une semblable circonstance, l'égoïsme et la cupidité réunis sont bien exprimés et justifient cette observation du juge de paix : « Jamais les héritiers ne se souviennent de celui dont ils héritent que pour l'accuser; — « règle générale, les morts qui ont plus d'un héritier ont « toujours tort. » — Nous avions dans les *Faux Bons Hommes* « la scène du contrat »; le *Fils naturel*, plus récemment, nous a donné « la scène de l'adoption. » M. de Girardin vient de nous donner « la scène de la levée des scellés. » Avec une inexpérience qui est pardonnable chez un débutant, il a placé ce morceau au début même de sa comédie : c'est une faute. Depuis que les auteurs dramatiques puisent leurs inspirations dans ce *romancero de la légalité* qu'on appelle le code, la scène où l'on en dramatise quelques articles ne doit venir que vers la fin de la pièce, comme autrefois le *songe*, dans les tragédies, ou le *rondeau*, dans les vaudevilles. — Au moment où la marquise de La Rochetravers apprend que son fils Roger est provisoirement déshérité, un de ses amis lui annonce que l'hôtel et les biens du défunt ont été acquis par M. Adam, un nouveau parvenu de la spéculation, qui a une fortune de vingt millions et qui, en mariant sa fille à un jeune ingénieur, lui donne, outre une dot princière, le même hôtel de La Rochetravers, berceau des ancêtres du fils de la marquise et que celle-ci espérait bien lui voir échoir en héritage. La grande dame, disposée d'abord à se montrer dédaigneuse envers les vulgaires favorisés de la fortune, fait au contraire un très-bon et très-habile accueil à M. Adam et à sa fille Caroline, dès que son ami le baron lui a appris qu'il était le familier de la maison du millionnaire. Le baron — il n'a point d'autre nom dans la pièce, bien que né d'aussi bonne race que la marquise — n'est point resté, comme elle, en arrière des mœurs de son temps. S'il n'aide point d'instinct au progrès du progrès, il ne croit pas déroger en patronnant de son nom les nouvelles entreprises industrielles. N'ayant pas de fortune qui lui permette de satisfaire ses goûts du bien-vivre, il a accepté des fonctions administratives qui équivalent à une sinécure honorablement déguisée par quelques *présences* dans un conseil de surveillance. Jaloux avant tout d'assurer la sécurité de sa vie, il s'est volontiers résolu au rôle de





parasite. Ami d'Adam et de sa femme, il s'est constitué le Mentor de leur fille, à laquelle il enseigne les traditions d'élégance mondaine et sur laquelle il exerce un influence qu'il met à premiere réquisition au service de son amie, la marquise de La Rochetravers. Celle-ci, comme on le devine, a conçu le dessein de marier son fils Roger à la fille d'Adam le millionnaire, pour faire rentrer dans ses mains par le mariage la fortune que l'héritage ne lui a pas donnée. Le baron se fait assez complaisamment le complice de cette ambition maternelle, et c'est à rompre le mariage projeté entre la fille du millionnaire et son fiancé que le second acte est employé.

Au théâtre, les moyens mis en usage par M. de Girardin eussent peut-être été trouvés puérils. Qu'on en juge ! Fidèle à sa promesse, le baron s'applique à éveiller chez Caroline des goûts et des besoins contradictoires avec l'existence qui l'attend dans le mariage projeté pour elle. Trop habile pour essayer de combattre l'affection de la jeune fille pour le fiancé choisi par son père, et accepté par elle-même, il essaye de l'en distraire et flatte ses goûts mondains en la présentant, elle et sa mère, dans quelques cercles aristocratiques où il a des relations. C'est ainsi que Caroline a été reçue deux ou trois fois chez le duc d'Ayguizon, qui a deux fils. Deux fois on a vu l'un d'eux danser avec la fille du millionnaire, et déjà à propos de ce fait on commence à tirer des conjectures. Elles sont justifiées par un article publié dans une gazette à la mode et où l'on insinue que le mariage du fils de M. le duc d'Ayguizon avec mademoiselle Caroline Adam doit être officiellement annoncé à la société parisienne le jour où le millionnaire la recevra pour la première fois dans son hôtel. Cette nouvelle a pour éditeur le confident de la marquise, le baron lui-même l'a jetée dans l'oreille d'un journaliste de petit format auquel il a demandé le secret, sachant bien que c'était demander la sobriété à un affamé. La publication de cet article, qui a un grand retentissement dans le monde des désœuvrés, éveille la susceptibilité aristocratique de la famille d'Ayguizon. Elle n'a jamais songé à une mésalliance, et pour protester contre le bruit public qui lui en attribue l'intention, non-seulement les d'Ayguizon refusent d'assister au bal donné par Adam, mais encore ils décident toute leur société à renvoyer les invitations. Cet éclat a été prévu et préparé par la marquise et son confident qui, appréciant mal le caractère d'Adam, ont pensé que sa vanité, blessée par l'orgueil de race, accepterait le premier moyen qu'on lui offrirait pour se venger des d'Ayguizon. Ce moyen de vengeance, le baron était chargé de le lui mettre sous la main, en lui suggérant l'idée de donner sa fille au marquis Roger de La Rochetravers. La femme du millionnaire, depuis longtemps préparée à cette demande, devait influencer son mari pour le faire consentir, et selon toute apparence, Caroline, détachée à son insu de son amour pour l'ingénieur, n'apportera pas de résistance à ces projets. Toutes ces finesses sont déjouées par la franchise d'Adam. Dans le refus des d'Ayguizon, il a moins vu une blessure à son amour-propre qu'une atteinte portée à la réputation de sa fille; il a fait une enquête qui l'a mis sur la trace véritable de la conspiration ourdie contre la dot et contre le bonheur de Caroline. Il a vu le duc d'Ayguizon père, auquel il a parlé en père, et le duc et ses fils, revenant sur leur détermination, ont promis de venir à son bal et de signer au contrat de mariage de sa fille avec l'ingénieur Rodrigues. Quant à Roger, resté en dehors des intrigues maternelles, il épousera une cousine pauvre qu'il aime, et c'est Adam qui lui fournira le moyen de gagner dans les affaires une de ces grandes fortunes que sa mère avait convoitées.

Tels sont les éléments de cette comédie, où se révèlent sinon une véritable vocation dramatique, au moins de très-sérieuses et très-remarquables qualités de dialogue et d'observation. L'œuvre de M. de Girardin pèche surtout par l'absence de mouvement et par une ignorance des lois de la scène qui aurait cependant été plus sensible dans un premier ouvrage. On voit que le caractère d'Adam a été caressé particulièrement par l'auteur. En faisant de l'homme enrichi par la spéculation l'avocat des intérêts matériels, l'apologiste convaincu de l'utilité de la fortune, M. de Girardin a voulu qu'il ajoutât à l'éloquence de ses paroles l'éloquence de sa conduite. Il en a fait un homme irréprochable, défiant les biographies, un lutteur aguerri aux luttes avec l'adversité.

Tout ce rôle est d'un bout à l'autre tracé avec une grande sûreté de main, c'est le meilleur de la pièce, et c'est évidemment pour lui que la pièce a été faite. La marquise de La Rochetravers rappelle un peu trop le type suranné des vieux nobles qui en sont encore à rêver la reconstruction de la Bastille et le rétablissement des droits féodaux.—C'est une marquise de Pretintailles sérieuse, qui semblerait une caricature préméditée de l'aristocratie, si M. de Girardin n'avait point placé à côté d'elle son fils, le marquis Roger, l'honnête homme de tous les temps et de toutes les classes sociales. Caroline, la fille du millionnaire, est un personnage de second plan, mais dans les scènes où le rôle prend du relief, il montre beaucoup de finesse. Telle qu'elle est, cette comédie n'est pas au-dessous de ce qu'on pouvait attendre de M. de Girardin, et elle est certainement au-dessus de bien des œuvres consacrées par de vulgaires succès. — Elle n'eût point fait peut-être la fortune du théâtre qui l'eût représentée, mais si sa destinée n'eût pas été glorieuse elle eût été certainement honorable.— Comme enseignement, elle conclut à cette maxime :— Qu'il faut s'enrichir.—Il est peu croyable que cette morale aurait pu nuire à *la Fille du millionnaire* dans l'esprit du public moderne.

HENRY MURGER.

NOUVELLES DE L'ART.

La journée du 11 février a été bonne pour la littérature et bonne aussi pour l'Académie française. Une double élection a eu lieu, et la poésie et le roman sont sortis victorieux d'une lutte que rendaient redoutable le nombre et la valeur des concurrents. Onze candidats étaient en présence : MM. de Laprade, Jules Sandeau, Liadières, de Carné, Philarète Chasles, de Montesquiou, de la Rochefoucauld-Liancourt, Mazères, Henri Martin, Léon Halévy et de Marcellus. Les votants étaient au nombre de 33 ; la majorité était de 17. Les voix se sont ainsi réparties :

Fauteuil d'Alfred de Musset. 1er tour : MM. de Laprade, 10 voix ; Jules Sandeau, 5 ; Liadières, 7 ; Philarète Chasles, 2 ; Mazères, 3 ; H. Martin, 3 ; Halévy, 3.

2e tour : MM. de Laprade, 11 voix ; Jules Sandeau, 9 ; Liadières, 8 ; Mazères, 1 ; H. Martin, 3 ; Halévy, 1.

3e tour : MM. de Laprade, 14 voix ; Jules Sandeau, 12 ; Liadières, 4 ; H. Martin, 3.

4e tour : MM. de Laprade, 17 voix ; Jules Sandeau, 15 ; Liadières, 1.

Fauteuil de M. Briffaut. 1er tour : MM. Jules Sandeau, 9 voix ; de Carné, 7 ; Liadières, 5 ; de Marcellus, 5 ; Mazères, 3 ; H. Martin, 4 ; Halévy, 1.

2e tour : MM. Jules Sandeau, 15 voix ; de Carné, 6 ; Marcellus, 7 ; Liadières, 3 ; H. Martin, 1.

3e tour : MM. Jules Sandeau, 17 voix ; Marcellus, 8 ; de Carné, 5 ; Liadières, 3.

L'élection de MM. de Laprade et Jules Sandeau donne raison à nos espérances et réconcilie heureusement l'Académie et la littérature. Un culte sincère pour la poésie, un rare talent de forme, un sentiment élevé des grandes choses de l'art, méritaient depuis longtemps à M. de Laprade l'honneur qui lui échoit. M. Sandeau, qui n'est qu'un conteur, mais un conteur de la meilleure école, n'était pas moins digne du fauteuil académique. Observateur délicat des mœurs modernes, interprète charmant des sentimentalités nouvelles, paysagiste, quand il le veut être, et poëte presque toujours, l'auteur du *Docteur Herbeau* sera désormais l'une des physionomies les plus sympathiques de l'Académie française. Cette élection sera d'un bon exemple ; elle nous rassure pour l'avenir.

L'Artiste publiera, dans sa prochaine livraison, avec un portrait de Jules Sandeau, une étude biographique et littéraire sur le nouveau membre de l'Académie.

La féerie de la semaine a été le charmant bal donné par M. et Madame Mirès au monde politique et littéraire. On n'avait pas vu encore un pareil prodige d'architecture, et rien qu'à ce titre, *L'Artiste* ne peut passer sous silence un tour de force qui intéresse l'art. Le jardin de l'hôtel avait été transformé en salon de danse, non pas avec des draperies ou du carton colorié, mais bien avec de vrais murs dorés et peints, des plafonds décorés de fresques, et une incroyable vraisemblance de solidité. C'était le mirage de la construction, et tout le monde déplorait que cette improvisation, mieux réussie qu'une chose faite à loisir, ne pût pas être conservée. Il y avait plusieurs reines du bal, il n'y avait pas moins de rois. M. et Madame Mirès ont fait avec beaucoup de bonne grâce les honneurs de leur palais enchanté.

Une Exposition publique des beaux-arts aura lieu à Nantes, au mois d'avril prochain. Nous reproduisons le programme de cette fête qui parait devoir être des plus brillantes, et à laquelle nous engageons tous nos amis à prendre part.

Article 1er. MM. les artistes et amateurs sont prévenus que cette Exposition sera ouverte à Nantes, le 15 avril 1858, et se terminera le 15 du mois de mai suivant.

Art. 2. Tous les objets à exposer devront être réunis au secrétariat de la commission de l'Exposition, avant le 1er avril : ils devront être accompagnés d'un bulletin explicatif et d'une note indiquant le prix, s'ils sont destinés à être vendus. L'adresse exacte de l'expéditeur devra y être ajoutée.

Art. 3. Les ouvrages originaux, envoyés ou recommandés par leurs auteurs eux-mêmes, y seront seuls admis. Des photographies, épreuves de choix, pourront être reçues, à l'exception des portraits.

Art. 4. Les envois voyageront aux risques des expéditeurs. Les frais de port, pour aller et retour, seront seuls à la charge de l'Exposition : 1° quand les ouvrages auront été envoyés par des artistes priés de prendre part à ladite Exposition ; 2° quand les ouvrages, quel que soit l'expéditeur, auront été admis par le jury.

Art. 5. La commission de l'Exposition aura le droit d'admettre ou de rejeter les ouvrages qui lui seront présentés à Nantes.

Art. 6. Un compte rendu sera fait par le jury à la fin de l'Exposition. Des médailles seront distribuées aux artistes dont les œuvres auront mérité cette distinction.

La commission de l'Exposition est composée de MM. le maire de Nantes, *président* ; S. Halgan, *vice-président* ; A. Turpin, *secrétaire* ; Bacqua, Beaudoux, de Wismes, Bourgerel, Chenantais, Deschamps, Douillard jeune, Ducarrey, Driollet, Gaulois, Ch. Leroux, Bournichon, Mérot du Barré, Nau. Pradal, Roques, Valentin, Verger, Ph. Doré, Ménard, Chérot jeune, Palvadeau, Brard, la Giraudais père, Simon, Dijon, Marionneau, Nogues, de la Tour du Pin, Boulanger-le-Sur, Grootaers fils, Dobrée, tous membres du conseil municipal, de la Commission du musée et de la Société des beaux-arts.

Gravures du numéro :

Salon de 1857. — **LIÈVRE CHASSÉ PAR DES BASSETS,**

Lithographie de M. C. Nanteuil, d'après M. Philippe Rousseau.

M. Philippe Rousseau a rajeuni, par un effet piquant, un sujet que les peintres de chasses ont déjà souvent traité. La neige couvre au loin le sol, les arbres ont perdu leurs feuilles, le ciel est pâle : au milieu de ces tristesses incolores, le lièvre poursuivi, les bassets qui vont l'atteindre, se détachent comme des notes vigoureuses. La peinture de M. Rousseau est spirituelle et hardie.

LA DEMOISELLE D'HONNEUR,

(DÉCOR DU 3e ACTE)

Gravé par M. F. Laffman.

L'Artiste tient aujourd'hui sa promesse en reproduisant le lumineux décor, peint par M. Cambon, pour le troisième acte de *la Demoiselle d'honneur*, le nouveau succès du Théâtre-Lyrique. Le graveur a traduit dans ses lignes principales la composition du savant décorateur ; mais il n'a pu en rendre le vigoureux coloris et l'éclatante lumière.

Le directeur : ÉDOUARD HOUSSAYE.

Salon de 1857

Philippe Rousseau, pinx. Imp. Bertauts r. Cadet 11

LIEVRE CHASSÉ PAR DES BASSETS

GALERIE DU XIXe SIÈCLE.

XII

JULES SANDEAU.

Le hasard des voyages vous a quelquefois surpris sur une route montueuse et difficile. Les chevaux suaient et s'avançaient péniblement, malgré les cris et les coups de fouet du conducteur; les roues, en se heurtant aux cailloux du chemin, imprimaient à la voiture de brusques tressaillements; et vous, pensif, isolé sur votre banquette, obligé de n'être pendant tout ce temps qu'une masse inerte, vous laissiez avec résignation votre corps suivre les mouvements irréguliers du tremblant véhicule. Vous maudissiez l'affaire importante qui vous arrachait à votre maison, à votre confortable, à vos habitudes, pour vous transporter dans un pays dont la configuration étrange et les accidents inconnus jetaient dans votre esprit une vague tristesse. Vous n'aviez rien pour vous distraire : à l'heure du départ, vous aviez oublié sur votre table le livre qui devait être votre compagnon de route. Autour de vous, un paysage mal réussi. Ce jour-là, la nature avait manqué ses effets. La campagne, sur laquelle vous jetiez parfois un regard désespéré, ne vous offrait qu'un horizon plat, monotone, ennuyeux à mourir. Par compensation, un soleil de plomb, rude et inexorable, déchirait les stores derrière lesquels vous vous retranchiez vainement.—Soudain, au détour d'une colline, la voiture entrait dans un petit bois. De chaque côté de la route, les arbres étendaient leurs branches de manière à composer un berceau de feuillage, à travers lequel la lumière du soleil ne vous parvenait plus que timide et rafraîchie. Vous respiriez, vous saisissiez au passage ces parfums, ces rêveries, ces bouffées de *vie neuve* que la nature exhale, et dont elle s'enivre elle-même : le bruissement des feuilles, faiblement agitées par le vent, mêlait ses notes argentines au susurrement d'un petit ruisseau qui s'échappait dans le ravin.

Alors, posée entre deux vallons, comme un nid d'oiseau entre deux branches fleuries, vous apercevez une maison de campagne, blanche avec des volets verts, comme les aimait Jean-Jacques. Au-devant, un grand pré bordé tout autour d'une double rangée de tilleuls, avec une immense corbeille de fleurs au milieu. Dans les allées, un sable uni et fin, où se roule quelque enfant blond et rose. Vous l'avez dérangé : il était gravement occupé à construire avec ce sable quelque édifice aussi fragile que sa jeune existence. Le bruit de la voiture lui a fait lever tout inquiets ses yeux, qu'il ouvre bien grands pour vous regarder passer. Près de lui est assise une femme, jeune et belle, dont le parler doit être aussi doux que le sourire. Elle aussi a relevé la tête, en laissant retomber sur ses genoux le livre qu'elle parcourait. Son joli visage s'est nuancé d'une légère teinte de tristesse en entendant la voiture continuer, sans s'arrêter, son roulis monotone. Vous voudriez, n'est-ce pas, être ce voyageur attendu? Vous voudriez qu'elle fût le terme de votre voyage, cette petite maison si éloignée de la ville et du bruit, si bien cachée dans le bois, si blanche, si joliment posée au milieu de ces fleurs, si voluptueusement caressée par le soleil? Ici le repos, ici l'oubli, ici le bonheur! Et tandis que vous laissez doucement voltiger les rêves d'heureuse vie auxquels cette soudaine rencontre a donné des ailes, voici que les chevaux, redescendant la côte, vous emportent lourdement dans la réalité, et qu'il disparaît à vos yeux ce joli nid de verdure et d'amour, en vous laissant au cœur un parfum de souvenir, comme la déesse Vénus se dérobant dans un nuage aux yeux ébahis du pieux Énée.

Ce genre d'impression douce, nous l'avons éprouvé en relisant les œuvres de M. Jules Sandeau. A l'époque où M. Sandeau publia son premier roman, l'esprit français, détourné un moment de sa voie rénovatrice par les préoccupations militaires de l'Empire, puis comprimé par les idées réactionnaires de la Restauration, se soulevait enfin, et faisait feu de toutes parts. C'étaient dans le journalisme, dans l'art, dans la littérature, dans le théâtre, des batailles splendides, où chaque coup portait. C'étaient des discussions acharnées, où les préjugés littéraires, sociaux et religieux, étaient remaniés, modifiés par les uns, abolis par les autres, mais pour être aussitôt remplacés. Il ne manquait pas de drapeaux alors, ni de mains fortes pour les tenir; il ne manquait pas non plus de programmes, de

PARIS. IMPRIMÉ CHEZ BONAVENTURE ET DUCESSOIS, QUAI DES AUGUSTINS, 55.

préfaces et de professions de foi. Mais dans cet assemblage un peu confus de tant de couleurs disparates, dans ce bruit que faisaient autour d'elles toutes ces devises, criées par de vaillants champions, il y avait, il faut le dire, plutôt une négation bien accentuée du passé qu'une affirmation raisonnée et méthodique de l'avenir. Ils étaient là une dizaine qui attisaient la fournaise avec des chefs-d'œuvre : celui-ci y jetait *Hernani* et les *Orientales*; celle-ci, *Valentine* et *Jacques*; cet autre, *Mademoiselle de Maupin*; celui-là, ses *Iambes*; ce poëte, la *Confession d'un Enfant du siècle*; ce prêtre, l'*Essai sur l'Indifférence*, magnifique coup de pioche qui ne fit que resserrer les pierres un peu disjointes du nouvel édifice. Nous comptions tous les coups portés par une critique impitoyable, forte de sa justice, plus forte encore de ses espérances. Chaque jour voyait se dessiner de nouveaux plans; autour de nous se croisaient *à priori* les affirmations les plus synthétiques, les systèmes les plus universels. On lisait comme des *Ecce homo* écrits sur tous les fronts!

Cependant il y avait bien du vide au fond de tout cela. En somme, ce n'étaient que de grands mécontentements, que d'impatients désirs, que de bruyantes aspirations. Aujourd'hui que, soit par fatigue, soit par impuissance, soit aussi par cette raison inexorable qui s'appelle la Mort, la plupart de ces grands esprits se taisent, nous pouvons facilement, trop facilement, hélas! énumérer le petit nombre de résultats produits. La preuve en est dans cette inquiétude qui ne s'est pas apaisée, et qui est en permanence autour de nous; la preuve en est dans cette élaboration sans cesse renaissante de systèmes nouveaux, qui croient tour à tour avoir trouvé le mot suprême. La preuve en est surtout dans les dernières œuvres de ceux qui produisent encore, œuvres qui semblent témoigner leur propre faiblesse, ou bien accuser les erreurs de leurs aînées. Des *Odes* aux *Contemplations* il y a bien loin de date, de pensée et d'expression, et cependant le grand poëte est toujours inquiet; il cherche de plus en plus, il ose à peine affirmer. *Indiana* et *Lélia* voient avec surprise *Daniella* leur tendre la main, et leur crier que l'amour dans le mariage est l'idéal de la vie humaine.

La plupart avaient méconnu cette loi générale qui domine l'art et la littérature, aussi bien que la société, et que M. Jules Sandeau a formulée à peu près dans les paroles suivantes : « La réalité seule est féconde; il ne s'agit que « de savoir la comprendre et l'aimer. » Quoi qu'on dise et quoi qu'on fasse, nous ne pouvons sortir de la vie ordinaire. Si développé que soit notre libre arbitre, quelle que soit la puissance de notre force actionnelle, nous ne pouvons échapper à la destinée qui nous est imposée par notre organisation, nous ne pouvons graviter hors du cercle commun à tous. Le rayon de ce cercle varie, il est vrai, pour chaque individualité humaine; mais il faut bien se pénétrer qu'il a une limite fixe et non indéfinie.

En ce sens, qu'elle doit faire œuvre de création, la littérature est à elle-même son propre but. Mais, comme toute branche de l'art, elle n'est, par simple définition, que la forme dont nous revêtons nos idées. Sa destinée est donc inséparable des idées qu'elle représente. Il ne faut pas nier que M. Sandeau ait atteint le premier but, qui est de *créer*; ensuite, les idées qu'il expose appartiennent à l'ordre des idées vraies et éternelles, considérées dans les limites auxquelles chacun peut atteindre. Elles nous ont démontré, une fois de plus, que ce n'est ni dans l'exagération, ni dans une originalité étudiée que réside la grandeur, mais que la véritable supériorité de l'esprit est là où se trouve la soumission raisonnée et intelligente aux exigences de la vie commune.

M. Jules Sandeau est né à Aubusson, dans le département de la Creuse, le 19 février 1811. Après avoir fait ses études à Bourges, il vint à Paris à l'âge de dix-sept ans pour faire son droit. Ses débuts littéraires lui furent communs, on le sait, avec madame George Sand. L'unique résultat de leur collaboration, patronnée par Henri de Latouche, fut un petit roman, intitulé *Rose et Blanche*. *Indiana* vola ensuite de ses propres ailes. M. Sandeau écrivit à la *Revue de Paris* et au *Figaro*. A l'âge de vingt-deux ans, il partit pour l'Italie, y resta une année, et, à son retour, fit paraître *Madame de Sommerville*, son véritable début.

Madame de Sommerville fut plutôt une promesse qu'une *œuvre* réelle. Une assez grande erreur, en contradiction d'ailleurs avec les véritables idées de l'auteur, dominait le livre :— « Maxime, vous valez mieux que moi, dit « madame de Sommerville à l'un des personnages.—C'est « que je sais moins que vous, madame, » répond son interlocuteur.—Or, c'est la science de la vie qui constitue au contraire notre valeur personnelle; c'est la science de la vie qui évidemment peut seule nous donner une juste idée de nos droits et de nos devoirs. Madame de Sommerville a-t-elle voulu dire : « Maxime, vous êtes meilleur que « moi? » Pour des âmes aussi élevées que celles qui sont étudiées dans ce roman par M. Sandeau, la science de la vie peut avoir pour effet sans doute d'effacer bien des croyances, de couper bien des illusions; mais en faisant mieux comprendre ce qui se passe autour de nous, elle nous pousse nécessairement à la tolérance cette suprême sagesse, ou bien ce suprême calcul.

M. Jules Sandeau obéit d'abord, nous le croyons, aux influences de Jean-Jacques, avec lequel d'ailleurs il a plus d'un point de ressemblance en ce qui regarde le sentiment en général, et en particulier le sentiment du paysage. Il a eu aussi son moment de croyance à cette parole célèbre, qui n'en est pas moins une faute contre la morale, une faute contre la physiologie, une faute contre le progrès : « Tout « sort parfait des mains du Créateur, tout dégénère entre « les mains de l'homme. »

Marianna, que M. Sandeau fit paraître ensuite, est son chef-d'œuvre, à notre avis. *Mademoiselle de la Seiglière* offre peut-être une science plus parfaite de composition; elle ressemble peut-être davantage à ce qu'il est convenu d'appeler aujourd'hui une étude de comédie humaine; mais elle se borne à représenter une simple situation de la vie sociale, tandis que *Marianna* est la peinture du cœur humain dans les sentiments les plus inhérents à notre nature. Ce n'est pas seulement un état passager, une situation particulière que nous sommes appelés ici à étudier, c'est

le fond même de ce qui constitue la personnalité humaine; c'est l'histoire éternelle de la transformation fatale et involontaire de nos sentiments; c'est cette lente et *inconsciente* métamorphose de nos idées, qui, sans que nous nous en apercevions, viennent à la fin passer d'elles-mêmes dans les sentiers que nous avions d'abord dédaignés ou maudits. C'est cette fatalité qui nous domine, et à laquelle nous ne pouvons échapper, et dont presque tous les gens sérieux ont fait l'épreuve. C'est ainsi qu'un beau matin nous nous réveillons possédés par des opinions qui semblaient ne devoir jamais être les nôtres, et que nous nous sentons poussés à les formuler désormais, sans qu'aucune étude spéciale, sans qu'aucune discussion préalable nous en ait révélé la vérité ou l'opportunité.

Marianna ressemble beaucoup à l'*Indiana* de madame Sand : ce sont deux sœurs jumelles, et très-certainement dans ces deux ouvrages, qui sont, comme on le sait, des inspirations personnelles, le même modèle a posé devant les deux écrivains. Toutes deux, l'héroïne de madame Sand et l'héroïne de M. Sandeau ont plus d'imagination que de cœur, plus de curiosité que de sensibilité vraie. Toutes deux justifient leurs douleurs en les déclarant incomprises; toutes deux ont horreur d'un bonheur prévu, et trouvent la sécurité trop fade. Elles ont besoin de se voir secouées par les mains crispées de la passion, de sentir pénétrer dans leur atmosphère glacée le souffle embrasé d'un homme jeune et ardent. Les maris diffèrent un peu : M. Delmare est un bourru, un brutal, un grossier personnage qui donne des coups de poing avec ses paroles; M. de Belnave —et en ceci M. Sandeau s'est montré plus vrai et plus fin —est un homme de bonne compagnie, mais froid, mais réservé, trop timide, sans doute. D'ailleurs ce ne sont pas les maris qui sont la cause immédiate des colères de leurs femmes;—car « Indiana n'aima pas son mari par la seule « raison peut-être qu'on lui avait fait un devoir de l'aimer! » —C'est justement cette fâcheuse idée du *devoir* qui a tout bouleversé. Ne cherchez pas plus loin : tout est là; car ces femmes incomprises font un peu trop sonner dans leurs tirades alambiquées ce mot de liberté, dont elles ne comprennent pas la première syllabe.

Nous ne voulons pas analyser ce livre, que tout le monde connaît, que tout le monde a relu. D'ailleurs, dans cette étude générale sur M. Jules Sandeau, nous devons chercher simplement à dégager l'idée qui domine son œuvre. —Marianna devient pour Henri ce que Bussy a été pour elle; à son tour, et malgré elle, aux ardeurs de la passion, si recherchées autrefois, si voluptueusement dévorantes, elle n'oppose plus que de la fatigue et de l'ennui. Elle aussi finit par se dire : « Après? qu'est-ce que cela? » Elle, autrefois si pleine d'illusions, si remplie de sa force, si certaine de son amour, comme cet enfant qui se tenait dans un coin, pâle et tremblant, « enviant les trésors que dédai- « gnait Bussy! » Il est bien rare que deux sentiments se rencontrent dans la vie, marchant parallèlement et du même pas. « On a comparé, dit l'auteur, l'âme solitaire « à la moitié d'un fruit qui cherche son autre moitié; les « deux moitiés ne se rencontrent que lorsque l'une d'elles « est gâtée. »

Ce Bussy a souffert aussi, n'en doutons pas, bien que l'idée qu'il représente dans le livre soit l'égoïsme qu'engendre le sentiment développé pour le sentiment. En faisant la cour à Marianna, il exploitait les malheurs,—et l'expérience—d'une vieille passion au profit d'une passion nouvelle. Et Marianna, que faisait-elle, si ce n'est aussi de l'égoïsme? Elle se grisa elle-même; il lui arriva, comme à la plupart de ces pauvres âmes ignorantes et inquiètes, de n'aimer pas l'*individu*, d'aimer sa *création*. Aussi quand la désillusion arrive, l'excès contraire se produit-il. Nous commençons par nous attaquer aux personnalités, et, peu à peu, l'abstraction se fait dans notre esprit; finalement, nous confondons avec les individus, dans un même dégoût et dans une même haine, les sentiments vrais, pourtant éternels, que nous leur faisions gratuitement représenter.

Indiana n'avait guère à reprocher à son mari que ses vulgaires brutalités, et pour le philosophe comme pour le moraliste, est-ce un prétexte satisfaisant à des aspirations confuses et sans objet immédiat? M. de Belnave blesse au contraire Marianna par ce que j'appellerai ses contradictions morales. Lisez le discours qu'il lui débite lorsqu'il vient la chercher à Paris. Malgré leur douceur, malgré leur loyauté, ces paroles ne sont-elles point de celles qui achèvent d'exalter une sensibilité rendue déjà défiante par le malheur? « Marianna, lui dit il, nous aurons bien des « jours mêlés de doute et de contrainte. Nous aurons à « souffrir, vous dans votre orgueil, moi dans ma confiance: « J'aurai beau pardonner : vous douterez souvent de la « sincérité de mon pardon; vous aurez beau revenir à « m'aimer : souvent je douterai du retour de votre ten- « dresse; vous vous effrayerez de mes souvenirs, moi je « m'alarmerai des vôtres. » — Ces paroles n'auraient-elles pas effarouché l'esprit le moins rebelle? Est-ce inexpérience de l'auteur? est-ce maladresse calculée? Nous ne pouvons nous empêcher de comparer à ce passage celui que nous trouvons chez Balzac dans une circonstance à peu près semblable : « J'ai mal compris le mariage, dit le comte Octave « à Honorine. Grâce pour moi!... La chaleur de l'atmo- « sphère où vous vivrez sera toujours égale et douce, sans « tempêtes, sans un grain possible... La tendresse d'une « mère n'a ni dédain, ni pitié. Qu'est-elle? L'amour sans « désir; eh bien! chez moi, l'admiration cachera tous les « sentiments où vous voudriez voir des offenses. Nous « pouvons ainsi nous trouver nobles tous deux à côté l'un « de l'autre... Nous n'aurons ni l'un ni l'autre la jalousie « de notre passé, car nous pouvons nous reconnaître à « l'un et à l'autre assez d'esprit pour ne voir qu'en avant « de nous. »

Comme Bussy envers elle, Marianna est effrayée de la responsabilité qu'elle a assumée envers Henri. Ils finissent par se quitter, ces deux malheureux, l'un avec des cris et des larmes, l'autre froide et ennuyée, presque superbe comme la Falconieri de M. Octave Feuillet; mais comme Marianna reste femme jusqu'au bout! Savez-vous ce qu'elle dit à Bussy qui aide à leur séparation, à Bussy qui sourit tranquillement dans son égoïsme prophétique, à ce Bussy qu'elle aime toujours puisque, pour Marianna, Henri n'était

que Bussy « traduit en une jeune et gracieuse image? » — « Vous veillerez sur lui! » dit-elle. — Oh! comme elle a bien la conscience du mal qu'elle va faire, cette femme qui a souffert aussi, mais que ses souffrances ont rendue insensible! — « Je vous le promets, » dit Bussy. — « Et « vous lui parlerez de moi! Vous lui apprendrez à pro- « noncer mon nom sans colère! » — Moi! mon nom! toujours mon nom! toujours moi! même après mon abandon! même après lui avoir broyé le cœur à petits coups! — N'est-ce pas la femme tout entière?

Dans ce roman, M. Sandeau s'est dépeint lui-même, dit-on, dans les traits d'Henri, et c'est George Sand qui a posé pour Marianna. Il est curieux de comparer à la figure d'Henri celle d'Horace, que madame Sand a composée, dit-on encore, d'après celui dont elle porte presque le nom.

Cette situation si horrible de deux cœurs enchaînés l'un à l'autre comme deux forçats au même boulet se retrouve encore dans *Fernand*. Ici, le mari outragé se venge de sa femme en l'abandonnant, en la laissant libre de vivre avec son amant. Toute faute entraîne des devoirs après elle. Fernand rompt les projets de bonheur qu'il caressait, il abandonne sa fiancée, l'ange de sa vie future, il part avec cette femme qu'il n'aime plus, qu'il n'a peut-être jamais aimée et à qui son honneur lui ordonne de s'attacher désormais comme si une main invisible le forçait d'embrasser de son corps nu un tronc épineux. Et les voilà parcourant ensemble l'Italie, dont ils ne voient pas le beau ciel, dont ils ne respirent pas l'atmosphère parfumée, dont ils n'entendent pas les divines musiques. Et à chaque pas, ce sont des paroles amères, des reproches sanglants que ces deux compagnons de chaîne se jettent à la face! Ils sont condamnés à vivre l'un pour l'autre sans croire l'un à l'autre! Puis elle meurt misérablement dans une auberge en le maudissant, et lui, joyeux d'être débarrassé de sa complice, mais sentant cette joie lui brûler le cœur comme un remords, revient en France. Il a voulu se tuer d'abord, mais il a compté sans l'oubli dont l'herbe recouvre peu à peu la tombe qu'il a creusée, il a compté sans l'amour de cette jeune fille que son absence avait presque tuée aussi et qui revient à la vie en le revoyant auprès d'elle. Un moment encore, et ce bonheur si longtemps poursuivi, il va le toucher, quand se dresse devant lui l'homme qu'il a offensé, l'homme qui, après avoir fait de lui l'instrument de sa vengeance, vient se venger pour son propre compte. Vous aviez cru que c'était fini, insensé! Vous aviez cru que je vous laisserais vivre heureux quand mon bonheur, à moi, a été détruit par votre main! Non! non! non! Tenez, nous allons nous battre ici, votre fiancée entendra le bruit de nos pistolets, et puisse ma balle, après vous avoir tué, arriver jusqu'à son cœur!

M. Sandeau a décrit toutes ces situations avec un rare bonheur d'expression, avec une science profonde de la passion, avec une très-grande sûreté de touche. Cependant, ce livre n'est pas si complet que *Marianna*; nous allons nous en expliquer.

Au risque de répéter une banalité, nous devons dire ceci : l'objet de la critique est le jugement. Mais le jugement naît de la comparaison, et selon nous, c'est surtout par comparaisons que la critique doit procéder. Tout à l'heure nous citions Balzac, et nous allons encore le considérer dans une situation analogue à celle qui existe dans *Fernand*. On se rappelle que dans la *Muse du Département*, M. de la Baudraye se venge aussi de sa femme en l'abandonnant à Lousteau. Écoutez-le d'abord : « On laisse « vivre la femme avec une maigre pension; le monde lui « tourne alors le dos; elle n'a plus ni toilette, ni considé- « ration, deux choses qui, selon moi, sont toute la femme, « dit le petit vieillard. — Mais elle a le bonheur! répondit « fastueusement madame de la Baudraye. — Non, répliqua « l'avorton en allumant son bougeoir pour aller se cou- « cher, car elle a un amant... » Vous voyez déjà poindre la différence qui sépare M. Sandeau de Balzac. M. Sandeau considère la passion, abstraction faite des petits intérêts matériels; tout en la maintenant dans le *vrai*, il la dépouille — et à tort — presque complétement de son entourage *réel*. En passant ainsi presque subitement de la cause au résultat, sans raconter l'entre-deux, il se dispense de développer tous les petits faits, de peigner, pour ainsi dire, les mille et une racines des scènes finales sur lesquelles il s'étend alors et où il expose d'un coup dans la bouche des personnages l'analyse lente de leurs transformations morales, quelles qu'elles soient. Cette manière a sans doute l'avantage de généraliser et de présenter un cadre élastique où le lecteur peut faire entrer facilement les circonstances qui lui sont personnelles, à défaut de celles qu'on ne lui expose pas, mais elle n'est pas favorable au développement des caractères, outre qu'elle diminue le mérite de l'écrivain qui est toujours plus à l'aise dans des régions purement théoriques. Les personnages de M. Sandeau sont *vrais*, mais la plupart ne sont pas réellement vivants. Ce sont, pour parler allemand, les personnifications *subjectives* des idées qu'ils expriment, mais elles n'ont pas de caractère *objectif*, ce ne sont pas des personnalités.

Nous craignons d'autant moins de faire cette critique que M. Sandeau a montré ce dont il était capable alors qu'il s'appliquait à créer spécialement des caractères. Ainsi nous a-t-il donné *Mademoiselle de la Seiglière*, qui, sous ce rapport, est un chef-d'œuvre.

En général, nous avons le droit de nous défier de ces livres-types qui ont été, par exemple, le grand écueil de madame George Sand. La position de Fernand et de madame de Rouèvres offre encore une certaine analogie avec le livre célèbre de Benjamin Constant. Eh bien! comme Balzac le disait, ce livre a les deux sexes. On y trouve tout ce qu'on veut y trouver. « Dans *Adolphe*, les femmes ne « voient qu'Ellénore, les jeunes gens y voient Adolphe, « les hommes y voient Ellénore et Adolphe, les politi- « ques y voient la vie sociale! » C'est l'inévitable effet de ces romans où les idées s'exposent elles-mêmes et en toute liberté, en dissimulant à peine leur forme abstraite sous le nom d'un personnage quelconque sans distinction et sans individualité. Ni Fernand ni madame de Rouèvres ne sont des êtres réels. Ils sont parfaitement vrais, parfaitement logiques dans ce qui regarde la transformation de leurs sentiments et la succession de leurs idées, mais les circon-

stances de la vie commune, conditions nécessaires de ces transformations, où sont-elles?

Madeleine, comme *Mademoiselle de la Seiglière*, échappe à ces critiques, et c'est même par la fine observation des détails et la part faite à la succession raisonnée des petits faits que ce livre est si complet comme enseignement, qu'il s'élève à une si grande hauteur morale. Ces quatre objets de la vie humaine, aimer, travailler, rêver, espérer, s'y trouvent développés et justifiés par une des fables les plus attachantes que nous connaissions. Dans le premier volume,—et cette fois M. Sandeau a eu raison,—l'auteur a fait une figure générale de Maurice, le jeune homme blasé, dont nous ne referons pas ici le portrait, car nous le connaissons tous, soit pour avoir vécu à côté de lui, soit pour avoir en notre part, véritable ou imaginaire, de ses dégoûts et de ses ennuis.

Le *Docteur Herbeau* est, comme délicatesse, l'étude la plus heureuse peut-être de M. Jules Sandeau. L'amour de ce vieux médecin pour cette jeune femme qu'il est appelé à soigner, la mélancolie de cette jeune femme, rieuse et sérieuse à la fois, qu'il caresse comme une enfant, qu'il endort doucement de ses mots physiologiques et de ses platoniques désirs, les humiliations brutales que lui fait subir M. Riquemont, si sincèrement acceptées comme une expiation, sa fantaisie de rébellion si comiquement *pourpensée*, si promptement comprimée, les désirs dont ce pauvre vieux docteur ne peut comprendre l'anachronisme, ce cœur si jeune engourdi si longtemps par les routines de sa profession, par l'influence atrophiante des mœurs provinciales et partant enfin à la recherche de l'idéal sur le soir de la vie,—tout cela est peint par M. Sandeau de main de maître. Le docteur Herbeau est de la famille du cousin Pons; c'est la même nature tendre et mélancolique, silencieuse et résignée. Comme le vieil artiste, il a aussi ses graviers qui lui roulent dans le cœur et qui finissent par l'étouffer. Il est peu de pages aussi belles que celle où nous assistons à sa mort. Sentant sa fin venir, il relit une à une ces lettres mille fois relues, où son imagination lui fait encore prendre les termes d'une douce amitié pour les brûlantes expressions de l'amour; il a tout gardé, jusqu'à ces billets insignifiants auxquels l'écriture de la personne aimée donne encore un charme inexprimable. Assis près de sa fenêtre, il semble s'écrier aussi comme Goëthe: « De la lumière! qu'il entre encore plus de lumière! » Pauvre grand cœur que la lumière d'un amour partagé n'a jamais illuminé! — Puis, au loin, sur la route, il voit passer une forme qu'il devine, qu'il reconnaît: cette vue abrége ses derniers instants en redoublant les palpitations de son cœur, et il expire doucement en lui envoyant son dernier souffle et sa dernière pensée.

La figure de Louise Riquemont, quoique laissée un peu dans la pénombre, est aussi très sympathique. Avec une délicatesse dont il possède le secret, M. Jules Sandeau nous la montre à la fin renaissante et heureuse d'un amour qu'on devine plutôt qu'il n'est indiqué.

Les drames de M. Jules Sandeau se passent ordinairement dans un milieu social mélancolique par lui-même, composé de souvenirs et de regrets. C'est ainsi que dans *Mademoiselle de la Seiglière*, que dans *Sacs et Parchemins*, que dans la première partie de *Madeleine*, les personnages sont pour ainsi dire déclassés,—par rang et par position,—de l'ordre social actuel. Ils sont fils d'émigrés ou anciens émigrés eux-mêmes; à Coblentz ils ont confectionné pour vivre des tabatières en bois ou vendu au poids des miniatures et des pastels; ils regrettent tant soit peu le bon vieux temps. Aussi, en s'éloignant de plus en plus du cercle de la vie réelle, la fable devient-elle languissante et dénuée d'intérêt, comme dans l'*Héritage*. L'esprit moderne a besoin de certitude; il lui faut du vraisemblable sinon du vrai, du possible sinon du réel, et notez que le vrai, qui n'est que l'harmonie de la réalité, n'exclut jamais l'idéal. La lecture du *Gendre de M. Poirier* nuit un peu à *Sacs et Parchemins;* le caractère du bonhomme est plus vrai et plus logique dans la comédie que dans le roman, où il passe trop aisément d'une naïveté assez invraisemblable et même un peu burlesque à l'astuce profonde qui distingue le beau-père du marquis de Presles.

Quant à *Mademoiselle de la Seiglière*, c'est l'ouvrage de M. Sandeau le plus habilement composé. Les caractères y sont tracés et suivis d'une manière très-précise, et la fable, qui s'appuie cette fois sur les intérêts ordinaires de la vie, y présente par conséquent ce tissu substantiel nécessaire pour donner à toute création de l'esprit un caractère indispensable, quoique secondaire, de réalité.

L'étude définie des caractères jointe dans ce roman à une action assez simple en faisait naturellement un bon canevas de comédie. Il y avait cependant là un grand écueil à éviter. Ce n'est pas chose si simple que de transformer un roman en pièce de théâtre. Ce qu'on a indiqué dans le roman, il faut le développer dans la pièce; telle situation analytique longuement étendue devient impossible dans le dialogue théâtral, qui, bien qu'essentiellement synthétique, repousse les mots abstraits. C'est un exercice que nous conseillons cependant aux jeunes auteurs de faire, ne fût-ce que pour leur enseignement et leur propre satisfaction. Ils mesureront ainsi l'immense distance qui sépare le roman du théâtre. Le théâtre, où les personnages s'agitent et vivent comme nous nous agitons et comme nous vivons, doit être surtout plus réel que vrai. C'est une condition que lui impose la forme même par laquelle il traduit ses idées. Selon nous, le théâtre est surtout fait pour mettre en saillie, soit une situation particulière, soit des individualités, et non pour exposer des idées et des théories générales, ce qui appartient davantage au roman. Là se trouve la distinction de ces deux formes de l'art. Le théâtre, c'est l'action vivante et spontanée, souvent inconséquente avec elle-même comme la véritable vie; le roman, c'est l'action prévue, combinée d'avance et s'avançant pas à pas vers une conclusion déterminée. A l'un appartiennent les caractères, à l'autre les types, deux mots qui sont loin d'être synonymes et que l'on confond à tort. Le roman est l'algèbre de la société, le théâtre n'en est qu'une opération isolée.

M. Jules Sandeau transporta cependant *Mademoiselle de la Seiglière* à la scène, et les bravos qui l'accueillirent

au Théâtre-Français lui prouvèrent qu'il avait suffisamment réussi.

Les paysages de M. Sandeau sont frais, parfumés, mélodieux, mais ils n'existent guère par eux-mêmes. C'est qu'en effet ils ne sont pas indépendants des personnages et ne peuvent s'en détacher; ils se contentent de leur faire entourage, comme autour d'un portrait les peintres disposent le plus souvent un coin de lumière et de verdure en harmonie avec leur modèle. Voyez, par exemple, celui-ci, que nous prenons dans le *Docteur Herbeau*:

« Il s'avançait au trot de Colette, le long de ces haies qui l'avaient vu passer tant de fois inoffensif, ne rapportant que de purs souvenirs ou ne caressant que de chastes espérances, éternelles prémices de l'amour!... Comme autrefois, les liserons de neige se penchaient sur les traînes pour le regarder; les oiseaux le saluaient de leurs chants; les papillons d'azur voltigeaient dans l'air; les menthes, échauffées par l'ardeur du soleil, répandaient sur son passage leurs exhalaisons enivrantes. Bientôt ses pensées, par degrés détournées de leur cours impétueux, suivirent des pentes moins alpestres, et, ramenées enfin dans leur lit naturel, s'égarèrent en gracieux méandres. Il allait lentement, déroulant dans son esprit la trame immaculée de sa liaison avec la jeune châtelaine, ressaisissant à chaque pas les honnêtes émotions de cet amour plus blanc que le liseron des haies, plus odorant que les menthes qui tapissaient les marges du sentier. Les visites au château, les regards échangés à la dérobée, les pressions de main furtives, les entretiens voilés, les secrètes intelligences, tout ce riant passé, tous ces pudiques incidents, toute cette amoureuse histoire, bourdonnaient autour de lui comme autour d'une ruche un essaim de blondes abeilles. Cependant les *pâtres*, en l'apercevant, se découvraient avec respect; les enfants des hameaux voisins lui envoyaient le bonjour accoutumé, et les jeunes filles qui gardaient leurs troupeaux, retenant leurs chiens hargneux qui s'élançaient après Colette, disaient : Voici le bon docteur Herbeau qui va visiter ses pauvres. »

Lisez cette page pleine de fraîcheur et dont le charme vous pénètre peu à peu à côté des passages suivants, qui ont bien aussi leur vérité et leur vigueur. Notre but, par cette opposition, est simplement de faire ressortir le caractère descriptif propre à M. Jules Sandeau, et non d'établir une puérile comparaison qui resterait sans conclusion, puisqu'à notre avis les deux morceaux que nous citons sont dans leur genre également parfaits. Il s'agit aussi d'un médecin :

« La pluie ne tombait plus, le jour commençait à venir, et sur les branches des pommiers sans feuilles, des oiseaux se tenaient immobiles, hérissant leurs petites plumes au vent froid du matin. La plate campagne s'étalait à perte de vue, et les bouquets d'arbres, autour des fermes, faisaient à intervalles éloignés des taches d'un violet noir sur cette grande surface grise qui se perdait à l'horizon dans le ton morne du ciel...— Il partait. Et alors sur la grande route qui étendait sans en finir son long ruban de poussière, par les chemins creux où les arbres se courbaient en berceaux, dans les sentiers dont les blés lui montaient jusqu'aux genoux, avec le soleil sur les épaules et l'air du matin à ses narines, le cœur plein des félicités de la nuit, l'esprit tranquille, *la chair contente*, il s'en allait ruminant son bonheur comme ceux qui mâchent encore après dîner le goût des truffes qu'ils digèrent. (*Madame Bovary*.)

En résumé, presque toutes les œuvres de M. Jules Sandeau se distinguent par un caractère substantiel, par un but arrêté d'avance et dont il démontre la vérité, non pas qu'il soit dogmatique : chacun de ses personnages représente une idée, et la vérité de cette idée se développe concurremment avec les accidents de la fable et les transformations de l'individu. Le style en lui est constamment pur et coule de source. Nous n'aurions à lui reprocher que d'être parfois un peu trop taillé, trop ratissé, et de renfermer quelques expressions un peu banales ou qui nous paraissent telles d'après l'abus qu'on en a fait après lui. Dans ses œuvres, M. Sandeau a usé avec un rare bonheur de l'analogie, cette forme si féconde, et dans les images dont il fait emploi, les expressions se déroulent toujours en accord avec elles-mêmes. Sa phrase a de l'ampleur et du nombre; elle est plutôt longue qu'incisive. Ordinairement, M. Sandeau ne procède pas par apophthegmes; cependant, çà et là se rencontrent quelques formules résumées avec une très-heureuse concision. Au hasard nous citerons celles-ci, autant pour justifier notre assertion que pour les vérités qu'elles renferment : « Notre cœur est toujours reconnaissant des « petites attentions qu'on a pour notre vanité. — On aime « avec sa conscience longtemps après qu'on a cessé d'aimer « avec son cœur. — Il est impossible qu'on ne finisse pas « par aimer l'être auquel on se dévoue; du moins on aime « son propre dévouement, et c'est assez. »

Suivant l'expression ingénieuse d'un critique, M. Jules Sandeau a le cœur spirituel. Sa grâce ne manque pas d'une certaine ironie, en même temps que sa gaieté est comme tempérée par l'attendrissement. Avant tout, c'est un écrivain. En s'appliquant exclusivement à l'analyse de la passion et à son développement, il a donné à ses romans une tournure uniquement littéraire. Il a su produire à ses heures. Tandis que la littérature oublie trop souvent qu'elle doit être à elle-même son propre but, et que suivre le goût du public, c'est déchirer son contrat de liberté, et abolir par cela même la condition première de tout talent; tandis que pour arriver au succès, cette chose vénale, cette fausse pierre de touche de l'art, elle suit les routes les plus bizarres, elle exploite systématiquement les filons les plus singuliers, en croyant peut-être y trouver cet absolu, qui est le centre inconnu de toutes les manifestations humaines; tandis qu'enfin, soit par désespoir, soit par ignorance, elle initie un public blasé et moqueur à ses luttes secrètes, à ses déchirements intestins, à ses faiblesses cachées, tandis qu'elle se raille elle-même et bat monnaie avec ce qu'elle a de plus sacré : ses misères et ses souffrances,—la Muse de M. Sandeau—jadis on eût dit ainsi —est toujours restée pure, jeune et fraîche. Celle-ci n'a pas brisé successivement ses diverses idoles; elle a toujours gardé sur sa tête les premières fleurs dont elle s'est couronnée; elle n'a touché qu'à une corde, peut-être, mais elle en a donné toutes les vibrations. Du dévouement

et du devoir, elle a fait plus qu'un exposé banal; elle en a fait une science complète et raisonnée. Avant tout idéale, elle ne s'est pourtant pas perdue dans ces régions extra-terrestres, où, pour nos yeux prévenus, les fantômes de nos vagues aspirations, encore agrandis par la distance, semblent prendre corps, acquièrent un certain poids spécifique, et finissent par nous apparaître avec des formes précises et des contours palpables. Douée de ce sens, qui n'est pas si commun qu'il en a l'air, elle s'est attachée aux petits faits, aux choses réelles, non pour en raconter les détails puérils et éphémères, non pour nous en énumérer fastidieusement ces différences microscopiques qui constituent l'individualité de chaque atome, mais pour en abstraire ce que ces faits contiennent dans leur humble sphère d'immuable et d'éternel, mais pour nous donner, par la connaissance exacte de leur raison d'être, la véritable intelligence de ces choses prétendues mesquines, de ces obstacles presque insensibles, auxquels, dans notre ignorance, nous nous heurtons misérablement, et que nous accusons de notre perte.

Voilà ce que le lecteur ému peut se dire, lorsqu'il est arrivé à la dernière page d'un roman de M. Sandeau, mais voici ce que le critique, qui ne peut se renfermer dans un cercle restreint, pour qui toutes les idées ont une raison d'être par cela seul qu'elles sont, a le droit de dire avec autant de justice : Sans doute votre cadre contient des idées justes et des idées fécondes, mais votre cadre est trop étroit. Sans doute ce sont d'éternelles vérités que le sentiment de la famille, que la conscience du devoir, que la régénération de l'homme par le travail. Sans doute il n'est pas d'homme si indépendant des règles communes, d'âme si impatiente de tout joug, d'esprit si dédaigneux du terre-à-terre, qui, un beau jour, déclassé moralement, ne regrette, dans son isolement volontaire, les richesses impérissables que donne la culture du cœur. Plus d'un, qui ne veut pas le dire, a regretté certainement comme Bussy ce petit coin de terre où était le bonheur, où les jeunes filles qu'il a connues autrefois, épouses heureuses aujourd'hui, se promènent en tenant par la main des enfants blonds comme elles. Mais ne voyez-vous pas qu'il manque un loup dans toute cette bergerie? Vos phrases ont beau être douces et sonores, elles ne sont pas convaincantes; elles manquent de l'élément persuasif qu'apportent avec soi les petitesses comme les grandeurs de la vie réelle. Vos livres ne peuvent être goûtés que de ceux qui ont déjà l'expérience de la vie, et ce n'est pas à ceux-là que vous les adressez. Ceux qui vous comprennent sont ceux qui ont cet âge où, comme le dit Balzac, la vie n'est plus qu'une certaine habitude exercée dans un milieu préféré. Que ceux-là acceptent alors vos arguments *à priori*, je le conçois, mais que ceux qui n'ont encore rien sarclé de leurs premières illusions et de leurs premiers désirs le fassent, je le comprends difficilement. Ils s'excepteront toujours de la règle générale et s'en iront, malgré vous, droit où les appelle une satisfaction plus ou moins trompeuse, mais immédiate. Pourquoi n'avez-vous point développé ces brillantes idées de gloire, de beauté, de plaisir, d'ambition qui les enivrent? Elles ont aussi leur moralité, croyez-le. Vos livres sont écrits pour les jeunes gens, mais vos jeunes gens sont-ils jeunes ? ils ont leur parfum sans contredit, mais ce n'est pas le parfum de l'espérance, qui dilate la jeunesse et exalte sa force, c'est le parfum, quelquefois doux, plus souvent amer, du souvenir et du regret.

Ce n'est pas que M. Sandeau appartienne à cette froide et stérile *école du bon sens* qui n'existe d'ailleurs que de par une mauvaise réaction littéraire. Il n'en fait pas partie, pas plus que M. Augier, pas plus que M. Ponsard. Chez M. Sandeau, la question de procédé quant aux idées n'est pas plus *préjugée* que la question de procédé quant à la forme. Il a pris un coin de l'horizon moral, et sans s'inquiéter des atmosphères voisines, il l'a profondément étudié. Sa conclusion pratique n'est en définitive ni plus vraie, ni plus fausse que mille autres. Pour la juger avec impartialité, il faut se mettre à son point de vue, et c'est un droit qu'en face de la critique tout écrivain possède souverainement. Quant au public, il doit toujours s'abstenir de généraliser les idées que l'auteur a volontairement spécialisées et limitées. Ce devoir, auquel il manque presque toujours, disons-le, est quelquefois difficile à remplir, surtout lorsque les esprits, fatigués des luttes quotidiennes de la vie, ont affaire, comme avec M. Jules Sandeau, à une idéale mélodie qui les berce doucement et les enivre d'autant plus qu'elle fait un plus grand contraste avec les dissonances et le tapage de l'existence réelle.

La semaine dernière, l'Académie française a fait choix de M. Sandeau pour remplacer l'un de ses membres défunts. Ce choix ne pouvait être plus heureux : il a eu d'abord toutes les sympathies des gens de lettres, pour qui, depuis quelque temps, l'Académie semblait vouloir justifier par ses élections le fameux *sic vos non vobis* de Virgile; enfin il a eu la complète approbation du public, conquis depuis longtemps par la prose élégamment passionnée de l'auteur de *Marianna*.

EUGÈNE LATAYE.

LES MINIATURISTES

DU XVIIIe SIÈCLE.

Le XVIIIe siècle a eu toutes les ambitions : à l'heure où les maîtres les plus glorieux de l'école française ornaient de souriantes mythologies les plafonds des maisons heureuses ou faisaient flamboyer aux murs des églises leurs décorations à grand fracas, tout un groupe d'artistes patients regardait le monde par l'autre bout de la lorgnette et cherchait dans la miniature le détail infini des choses diminuées et précises. Nul n'a jamais raconté l'histoire de ces laborieux ouvriers qui attachèrent au vélin ou à l'ivoire ces fines images que les amateurs recherchent au-

jourd'hui et qui rendent un témoignage si fidèle des mœurs du temps et de sa grâce. Quel est celui d'entre nous qui n'a pas au coin de sa cheminée ou dans l'angle de l'alcôve un de ces petits médaillons, coquette effigie d'une arrière-grand-mère dont le souvenir s'est déjà perdu, mais qui, sous la poudre qui blanchit ses cheveux et sous le fard qui brille à sa joue, garde comme un sourire éternel? N'est-ce pas aussi un rare plaisir que de rencontrer dans le cabinet d'un curieux une de ces boîtes à bonbons, une de ces élégantes tabatières, fragiles débris d'une époque où l'art se mêlait à toutes les choses de la vie, et qui montrent dans leur cadre d'or, ici une pastorale amoureuse, là l'image enchantée d'une jeune fille qui vient à vous les mains pleines de fleurs, maîtresse jadis adorée d'un amant dont on ne sait plus le nom?

Les historiens de la peinture ont négligé cet art charmant, et, comme les miniaturistes du XVIIIe siècle n'ont guère pris qu'à la fin du règne de Louis XV l'habitude de signer leurs précieux ouvrages, c'est à peine si nous connaissons la moitié des artistes qui ont exécuté ces délicates merveilles. Quelques noms toutefois ont survécu, et sans doute, ce sont les plus recommandables, mais je ne crois pas qu'on puisse jamais connaître tous ces peintres oubliés, et surtout rendre à ceux dont les journaux ou les livres nous révèlent l'existence les portraits anonymes que nous rencontrons dans les collections d'amateurs. Sans prétendre faire ce travail difficile et puéril peut-être, nous réunissons ici quelques notes qui, en montrant que, depuis la mort de Louis XIV jusqu'à la révolution, la miniature a rigoureusement suivi la marche imprimée à l'école, nous ferons faire en même temps connaissance avec des artistes qui ont mis, dans de bien petites choses, un grand zèle et parfois un grand talent.

Le premier nom que nous rencontrons dans cette histoire n'est pas tout à fait heureux. Charles Gustave Klingstedt — le *Clinchetet* des poëtes de la Régence — a une mauvaise renommée, et il la mérite. Né à Riga, en 1657, et mort à Paris, en 1734, il avait commencé par être soldat, et, venu en France pendant la vieillesse de Louis XIV, il y avait fait, sans éducation et sans génie, des ouvrages qui réussirent trop. La Régence fut son meilleur temps. « C'étoit, dit Mariette, un homme sans mœurs et sans pudeur, qui a rempli Paris de miniatures obscènes, et qui par là s'est fait un plus grand nom qu'il ne méritoit; car, ôtez-lui une certaine propreté de pinceau, il ne lui resteroit presque rien. » Voilà l'artiste jugé en deux mots. Et en effet, les inventions de Klingstedt ne brillent ni par l'esprit, ni par le sentiment. Il avait peu de pudeur, je l'accorde, mais il n'avait pas beaucoup plus d'idées. Mariette nous apprend que, pour aider la paresse de son imagination endormie, il eut souvent recours à ses confrères : Bernard Picart et d'autres artistes lui donnèrent des motifs que sa main patiente exécuta avec un soin extrême. Les sujets qu'affectionne Klingstedt ne se racontent pas. Il reprend volontiers les vieilles plaisanteries contre les moines, il groupe dans des situations équivoques des soldats et des servantes d'auberge, mais tout cela est triste et froid. Bien qu'on ait eu l'impertinence de l'appeler « le Raphaël des tabatières, » Klingstedt dessine pauvrement et timidement. D'ordinaire, il ne fait guère que des grisailles, ou, pour mieux dire, les paysages, les costumes, les accessoires sont peints à l'encre de Chine; les carnations seules sont relevées d'une légère teinte rosée, mélange plus bizarre qu'heureux. J'ai sous les yeux, en écrivant cette page, un petit médaillon où Klingstedt a représenté une jeune fille lisant une lettre. La figure, les vêtements sont dessinés plutôt que peints à l'encre de Chine; seulement les deux lèvres de la belle liseuse et le ruban qui court dans ses cheveux sont marqués d'un rouge vif. Le modelé est fort étudié. Mais, je le répète, libre dans sa pensée, l'artiste ne l'est pas le moins du monde dans son exécution : il lui manque l'esprit et la grâce.

Klingstedt, qui avait plusieurs cordes à son arc, paraît avoir été un portraitiste recherché. D'illustres personnages, et entre autres la duchesse de Bouillon, posèrent devant lui :

> Cesse, Bouillon, de vanter davantage
> Ce Clinchetet qui peignit tes attraits;
> Un meilleur peintre, avec de plus beaux traits,
> Dans tous nos cœurs a tracé ton image, etc.

Ainsi parle galamment Voltaire; mais, à défaut du « meilleur peintre, » bien des nobles dames, bien des comédiennes gardèrent à Klingstedt leur précieux patronage. Les portraits que j'ai vus de lui sont assez curieux sous le rapport des costumes : on y reconnaît le goût d'un contemporain de Santerre et de Grimou; comme eux, il travestit souvent ses modèles en comédiennes, en pèlerines ou en « espagnolettes, » et volontiers il leur met un masque à la main. Faible dessin, d'ailleurs, sans parler de l'absence vraiment trop visible de tout caractère individuel. Et avec tout cela, un grand soin d'exécution, des têtes finement et amoureusement pointillées, voilà Klingstedt. Il faut s'en tenir à l'avis de Mariette et reconnaître que son principal, sinon son seul mérite, c'est « une certaine propreté de pinceau. »

Pendant que Klingstedt rencontrait, à l'aide de compositions ou trop fades ou trop épicées, un succès de mauvais aloi, un plus sérieux artiste, Jacques-Antoine Arlaud (Genève, 1668–1743), faisait avec moins de bruit de la miniature plus honnête. L'histoire de l'art genevois réclame ce maître; mais il a aussi sa place dans l'école française, car il vint jeune à Paris, et, après avoir étudié le paysage sous Jean Forest, après avoir conquis les amitiés de Largillière, il se fit dans le portrait en petit une réputation et même une fortune. Mariette assure qu'avec « de la conduite, un peu de charlatanerie et du talent, » il parvint à amasser plus de quarante mille écus. Le régent, qui l'aimait, voulut prendre de lui des leçons. Le prince se servit aussi des bons conseils d'Arlaud lorsqu'il forma sa galerie de peintures, car l'artiste genévois aimait les tableaux des maîtres, et il en avait réuni lui-même une collection précieuse.

Arlaud demeura plus de quarante ans en France (de 1688 à 1729), et à Paris comme à Londres, où il alla en 1721, il paraît avoir joui d'une estime singulière. Ses por-

traits passaient pour être très-ressemblants, et nous savons que de grands personnages eurent recours à son pinceau. On trouvera dans les œuvres d'Hamilton un madrigal un peu fade sur le portrait qu'il avait fait de « Madame la princesse d'Angleterre. » Horace Walpole nous apprend qu'il avait peint *in water colours* le fameux duc de Marlborough. Le régent disait de lui que sa miniature avait toute la vigueur de la peinture à l'huile, et le duc de la Force paya 12,000 livres cette fameuse *Léda* qui, d'après une tradition partout répétée, revint plus tard reprendre sa place dans l'atelier d'Arlaud, où, victime d'un trop chaste scrupule, elle fut détruite par l'artiste lui-même (1738). Klingstedt était mort à cette date, mais s'il avait pu connaître l'aventure, nul doute qu'il en eût ri tout à son aise.

Les portraits d'Arlaud sont devenus rares. Le musée de Genève a le meilleur de son œuvre et notamment d'assez grandes miniatures que le temps paraît avoir altérées, telles qu'une *Madeleine* (1720) et une *Sainte Famille* (1742), faible peinture qui accuse une main vieillie. Mais, je l'avoue à ma honte, je n'ai pas vu Genève, et je ne connais d'Arlaud qu'un portrait de femme qui est daté de 1702 et qui fait partie du cabinet de M. Dablin. On y retrouve le goût fantasque que Santerre avait mis à la mode, une certaine curiosité d'ajustement et de coiffure, un grand respect pour la réalité. Le dessin d'Arlaud, dans ce portrait du moins, est d'une précision extrême. Les yeux, les sourcils, la bouche sont tracés d'un pinceau attentif et s'accusent par des lignes d'une incroyable ténuité, mais tout cela est un peu petit, il y manque l'esprit, il y manque la grâce, ou du moins la grâce française. L'auteur de la *Léda* a presque trop de conscience ; il est trop genévois. Se pourrait-il que le régent, qui s'est mépris sur la valeur d'Antoine Coypel, ait aussi pris le change sur le compte d'Arlaud [1] ?

A côté de ces maîtres se place un inconnu qui eut, comme eux, la maladie de la patience. On ne sait de Lambert que son nom. J'ai vu de lui un portrait de femme qui, sous son costume de fantaisie, rappelle tout à fait les vestales de Raoux. Lambert a vêtu son modèle de blanches draperies de soie, et il lui fait tenir à la main une de ces urnes aux formes consacrées telle qu'on en voit dans les tragédies. Mais si le motif est vulgaire, l'exécution est très-fine : le coloris de Lambert est clair et doux ; son pinceau est sûr de lui, il dessine avec soin et dit bien ce qu'il veut dire. Si Arlaud est le Santerre de la miniature, Lambert en est le Raoux.

Les maîtres que nous venons de nommer avaient tous un commun défaut : ils étaient timides, ils peignaient petitement. Ce fut une femme qui les affranchit. A l'heure où régnaient Klingstedt et Arlaud, on vit arriver à Paris, en 1720, la Vénitienne Rosalba Carriera. Ce qu'elle était dans le pastel, on le sait. Elle est peut-être moins connue comme miniaturiste, et elle aurait le droit de s'en plaindre, car elle a montré dans ce genre une rare finesse, un goût charmant dans le choix des tons, un sentiment délicat des carnations lumineuses. Pendant son séjour à Paris, Rosalba fit, entre autres portraits, celui du roi, qui n'avait alors que dix ans. Elle le représenta « en mignaiture, accompagné d'une Victoire. » Ce portrait fut mis « dans une tabatière que S. M. a donnée à madame la duchesse de Ventadour [1]. » Elle peignit en outre quelques « sujets historiez » et des groupes de figures mythologiques. Ainsi, elle s'était représentée jouant du clavecin, dans une miniature que possédait M. Blondel de Gagny ; le même amateur avait aussi de sa main *Une Femme couronnée de lauriers* ; enfin, les anciens catalogues lui attribuent plusieurs compositions de ce genre.

Les miniatures de Rosalba ne sont pas d'un dessin bien pur : l'originalité du type individuel ne lui inspire qu'un respect médiocre ; la fantaisie est sa muse, elle obéit à la loi de son propre idéal ; aussi faut-il l'étudier non dans ses portraits, mais dans ses figures de caprice. Sa petite composition de *Vénus et l'Amour* (cabinet de M. Dablin) est un véritable tableau : on croirait voir un Pellegrini, mais avec un peu plus d'accent dans les ombres. Dans les miniatures de Rosalba, les chairs sont patiemment pointillées ; les cheveux, les draperies, les accessoires sont gouachés largement avec un laisser-aller souple et facile et dans un sentiment presque décoratif tout à fait spirituel. Ce contraste est des plus heureux. La célèbre Vénitienne supprime les particularités qui la gênent, elle noie les contours et les baigne d'une vapeur légère ; enfin, son pinceau est, comme son crayon, délicat, tendre et un peu flou. Quant à sa coloration, elle affecte — dans les carnations surtout — des gammes d'un blanc rosé qui sont séduisantes et douces.

Ne semble-t-il pas, d'ailleurs, que la miniature soit surtout un art de femme? Beaucoup s'y sont distinguées au XVIII[e] siècle, et, sans vouloir dresser la liste de ces virtuoses, il ne nous est pas possible d'omettre le nom de Maria-Félice Tibalbi, qui avait épousé Subleyras, en 1739, et qui, en 1748, vivait encore. On voyait autrefois au musée du Capitole une grande miniature qu'elle avait faite d'après le tableau de son mari, la *Madeleine essuyant les pieds du Christ*. « La couleur, disait un critique du temps, en est très-vigoureuse, les teintes en sont fraîches, et, quoique le tout soit pointillé, la touche en est ferme [2]. » Malheureusement, madame Subleyras travaillait à Rome ; je ne sache pas qu'aucune œuvre de sa main soit venue en France : nous ne pouvons donc pas constater la légitimité des louanges que lui accordèrent ses contemporains. Nous ne sommes guère mieux informés en ce qui concerne une certaine demoiselle de Briancourt qui, après s'être essayée dans le pastel, eut, en 1752, l'honneur d'offrir à la Dauphine un bracelet enrichi d'une miniature relative à la convalescence du Dauphin, et qui, l'année suivante, présenta à ce prince une tabatière ornée d'une allégorie assez banalement imaginée. Si le *Mercure* n'avait pris soin de nous conserver une description de cette peinture ; s'il

[1] Voir sur Arlaud, *Mariette*, I, p. 30 ; H. Walpole, *Anecdotes of Painting*, II, p. 682 ; et M. Rigaud, *Renseignements sur les arts à Genève*, seconde partie, 1846, p. 47.

[1] *Mercure de France*, février 1722.

[2] Lalande, *Voyage d'un Français en Italie*, IV, p. 283.

n'ajoutait pas : « Cet ouvrage est peint *à l'épargne* : cela veut dire que les clairs viennent seulement du vélin, et que le blanc, qui est une couleur épaisse, en est absolument banni, » que saurions-nous de mademoiselle de Briancourt et de sa manière[1] ? »

Mais l'étude des miniaturistes du XVIIIe siècle présente bien d'autres *desiderata*. A peine a-t-on commencé cette recherche qu'on se trouve en présence d'un nombre considérable d'artistes dont les noms vous sont révélés par les poëtes ou par les journaux du temps, mais dont il ne reste aucune œuvre connue. Par contre, les cabinets des amateurs nous montrent, de tous côtés, des peintures délicates et fines dont l'exécution accuse une main de maître, mais qui, faute d'une signature ou d'une indication quelconque, doivent pour toujours peut-être demeurer anonymes. Ainsi, pour ne citer que quelques exemples, il n'est pas aisé de dire quelle était la valeur de Bernard du Vigeon (Paris, 1683? 1760), qui peignait vers 1741, et qui — doublement ambitieux, doublement oublié, — avait abordé le théâtre et avait fait représenter, en 1738, une comédie en un acte, la *Partie de campagne*[1]. Il n'est guère plus facile d'indiquer les mérites ou les défauts de Jean-Baptiste Gille Colson (Verdun, 1680-1762), que l'abbé de Fontenay nous montre arrivant à Paris, en 1710, et devenant l'élève de son compatriote Joseph Christophe; nous savons aussi qu'il épousa Marthe Duchange, la fille du graveur. Nous pourrions citer encore bien des noms d'artistes; mais leurs œuvres sont ignorées ou perdues. Rentrons donc, sans plus tarder, dans les certitudes de la critique.

Jean-Baptiste Massé (Paris, 1687-1767) fut l'un des plus aimés parmi les miniaturistes du règne de Louis XV. « Il n'y eut personne, nous dit Mariette, qui ne voulût avoir quelque morceau de sa main. » Toutefois, la miniature n'était qu'un accident dans sa vie; il avait grandi dans l'étude de la gravure, il maniait savamment le crayon, et l'œuvre principale qui a sauvé son nom de l'oubli, c'est la reproduction des peintures de la grande galerie de Lebrun à Versailles. Ce qu'il nous importe de dire ici, c'est que Massé fit en miniature, et plusieurs fois, le portrait du maréchal de Richelieu[2], qu'il peignit un petit Louis XV en buste, et que Jacquin, le joaillier du roi, montrait avec orgueil dans son cabinet deux sujets d'un genre différent, un *Buveur* et *Salmacis et Hermaphrodite*. J.-B. Massé ne fut pas d'ailleurs absolument digne de sa réputation; son pinceau est correct et sage, mais le feu sacré ne l'échauffe pas. Il fut toujours plus graveur que peintre; aussi croyons-nous que Mariette l'a bien jugé quand il a dit : « Tout ce qu'il a fait est froid et manque de verve. On ne trouve point dans ses teintes ni dans sa touche cette fraîcheur et cette facilité qui brillent dans les ouvrages de la Rosalba, quoique, de son propre aveu, il ait pris cette habile fille pour son modèle. Son travail est peiné, c'est celui d'un homme qui ne connoît point assez la grande manière, qui ne la sent point, et qui, n'osant prendre un plus haut vol, se renferme dans le cercle étroit de la propreté[1]. »

A la même époque, et, je le crois, dans la même manière, travaillait Hubert Drouais, le premier des trois Drouais. On sait ce que valent ses portraits à l'huile, mais c'est particulièrement comme miniaturiste qu'il se fit une renommée. Le dauphin, Madame de France et bien d'autres personnages illustres posèrent tour à tour devant lui; les biographes vantent surtout la fraîcheur et l'éclat de son coloris.

Nicolas Vénevault, qui eut à subir comme Massé les aménités de la critique, ne paraît pas avoir eu pour la « propreté » une passion aussi vive (Dijon, 1696-1775). Son talent s'éveilla vite, sa renommée commença de bonne heure. Dès 1724 nous le voyons mandé à Lunéville pour peindre les princes et princesses de la cour de Lorraine. Académicien en 1752, il expose l'année suivante plusieurs portraits qui attirent l'attention de Grimm, ou du moins de celui qui tient la plume sous son nom; ces peintures sont signalées comme « dignes d'éloges[2]. » Vénevault ne se bornait pas à faire des portraits; le morceau qu'il donna à l'Académie, lors de sa réception, représentait *Adam et Ève*, et nous savons qu'il a peint aussi *Antiope, reine des Amazones*, et une allégorie en l'honneur du prince de Condé. Cette miniature, qui n'avait pas moins de dix pouces de hauteur, sur huit de large, lui mérita en même temps les louanges des juges ordinaires et les ironies de Diderot. Le malin critique donne de cette fade allégorie une description qui n'a rien de bien galant. « C'est, dit-il dans son *Salon de* 1767, une pyramide dont la base est surchargée de trophées; c'est Minerve; c'est, sur le bouclier de la déesse, l'effigie du héros; ce sont des génies lourds et bêtes; c'est une campagne; c'est une montagne ; c'est, sur cette montagne, le temple de la Gloire... Froide et mauvaise miniature; mauvais salmis qui n'en vaut pas un de bécasses. »

Le pauvre Vénevault reçut, sans vider les arçons, ce rude coup de boutoir. Il reprit courage, et en 1771 il exposa « un tableau en miniature en forme d'oratoire représentant l'*Annonciation à la sainte Vierge*. » Et Diderot d'écrire de plus belle : « Vierge qui culbute sur sa chaise; ange long, droit, sec et froid; figures germaniques, carrées et blafardes. » Mais il est bon de dire que tout le monde n'était pas du sentiment de Diderot, et que Vénevault était plus heureux dans le portrait. « Une ressemblance exacte, dit l'abbé Lebrun, une touche large et spirituelle et un beau faire lui assurent une place distinguée parmi les peintres les plus estimés[3]. » Nous avons le regret de ne pouvoir intervenir pour départager les juges. Le musée de Dijon, qui s'est pourtant montré soucieux de la renommée

[1] *Mercure de France*, octobre 1752 ; janvier 1754.

[2] *France littéraire* (1769), II, p. 116.

On sait les vers que Voltaire adresse au maréchal :

Les traits du Richelieu coquet,
De cette aimable créature,
Se trouveront en mignature
Dans mille boîtes à portrait
Où Massé mit votre figure.

[1] Il faut lire sur J.-B. Massé le *Nécrologe* de 1768, p. 103.

[2] Grimm. *Correspondance littéraire*, I, 69.

[3] *Almanach des Architectes*, etc., 1777, p. 141 ; voy. aussi la notice sur Vénevault lue par Maret, en 1775, à l'Académie de Dijon, et le *Mercure*, novembre 1777.

des artistes bourguignons, n'a malheureusement aucune œuvre qui nous permette de dire notre sentiment sur Nicolas Vénevault.

Nous sommes plus heureux avec Jacques Charlier, qui ne fut cependant d'aucune académie, et qui n'ayant conséquemment jamais exposé aux salons du Louvre, n'a point eu à se plaindre des sévérités de la critique. C'est à peine si les livres prononcent son nom; mais à défaut de témoignages écrits, nous avons tout un œuvre abondant et varié. Jacques Charlier, que les biographies passent sous silence, apparaît dès 1752 dans la correspondance de Natoire avec Antoine Duchesne; nous savons en outre, par le catalogue d'une vente qu'il fit faire de ses ouvrages en 1779, qu'il vivait encore à cette époque; enfin les anciens almanachs le citent comme possesseur d'un cabinet où il avait réuni des tableaux de maîtres et des objets d'art. Ses miniatures ne sont ni signées ni datées; fort recherchées au dix-huitième siècle (on les voit figurer dans les cabinets du prince de Conti, de Caylus, du joaillier Jacquin), elles ont conservé leur valeur; la galerie Debruge-Duménil en possédait quelques échantillons. Un amateur que nous avons déjà cité et que nous aurons occasion de citer encore, M. Dablin, en a réuni une collection aussi charmante que précieuse.

Charlier est un disciple attardé de François Lemoine, dont il s'est d'ailleurs quelquefois inspiré et dont il a notamment reproduit la *Baigneuse*. Ami particulier de Natoire, qui, dans ses lettres écrites de Rome, demande à chaque instant de ses nouvelles, Charlier était aussi au premier rang parmi les imitateurs de Boucher; je dirais volontiers, si je voulais le caractériser d'un mot, qu'il est le Boucher de la miniature. Il lui emprunte d'ordinaire ses sujets et ses types; souvent même il se borne à le copier en le diminuant. *Vénus couchant l'Amour sur un lit de roses*, le *Triomphe d'Amphytrite*, les *Bacchantes endormies*, une *Nymphe étendue au bord d'un ruisseau*, tels sont les motifs favoris de Charlier, tel est le thème éternel où s'exerce sa gracieuse fantaisie. Infatigable travailleur, il paraît avoir beaucoup produit. En 1778 il fait annoncer à deux reprises dans le *Mercure* qu'il va mettre en vente une fois quatre-vingt-dix, une autre fois cent miniatures; la vente fut en effet tentée l'année d'après, mais comme le zèle des acquéreurs ne répondit pas à ses espérances, l'artiste ne laissa guère vendre que quelques morceaux peu importants[1]. Faut-il croire que le goût commençait à changer et que déjà l'on faisait moins de cas des imitations de Boucher?

Parmi les miniatures de Charlier que possède M. Dablin, il en est une qui doit tout d'abord nous arrêter, parce qu'elle révèle le maître dans sa plus grande force. Dans un paysage plein d'humides verdures, deux nymphes sont couchées, roses, blanches et nues au milieu des roseaux qui ne les cachent pas et qu'un satyre lascif écarte pour les regarder à son aise. Par le goût de l'ensemble, par le caractère du paysage surtout, Charlier se montre ici très-fidèle à Boucher, mais il lui est peut-être supérieur dans les deux corps de femme, par la grâce amoureuse des lignes, par la morbidesse des chairs délicates, fraîches, vivantes. Bien que Charlier se renferme d'ordinaire dans les proportions rigoureuses de la miniature et qu'il ait fait beaucoup de dessus de tabatières, il a parfois essayé de peindre dans des dimensions moins restreintes. M. Dablin possède de sa main deux grandes gouaches qui représentent l'une *Diane*, l'autre une *Nymphe couchée*. Ce sont deux jolies pages, mais je les trouve bien inférieures aux miniatures que l'artiste exécutait sur le vélin et sur l'ivoire. Il ne faut pas d'ailleurs regarder de trop près les ouvrages de Charlier. Son travail est bizarre: il obtient le modelé par une juxtaposition patiente de petites touches et presque de taches, qui, si l'on s'approche trop, sont désagréables, mais qui, vues d'un peu loin, font tourner et palpiter les chairs lumineuses, et rendent merveilleusement les molles transparences de la peau, les voluptueuses moiteurs de la vie. Le pinceau de Charlier n'a d'ailleurs rien de libertin; il connaît les choses amoureuses, il ignore les choses impures; ses compositions sont de véritables petits tableaux. Enfin sa coloration, très-éprise des verts tendres et des roses pâles, est tout à fait légère et charmante. Son nom, trop dédaigné, mériterait d'être remis en honneur; c'est l'un des plus heureux que nous devions rencontrer dans l'histoire de l'art que nous racontons.

Charlier a formé une élève, mademoiselle Boyé, qui peignait en 1770, mais dont il ne reste aucune œuvre connue.

Les exigences des dates, plus encore que les affinités de manière ou d'école, nous amènent à citer un miniaturiste qui fut le contemporain de Charlier, mais qui ne lui ressemble pas plus que Mieris ne ressemble à Metsu. Hénault apparut en 1752 à l'exposition de l'Académie de Saint-Luc, où il avait envoyé deux paysages peints « à gouasse dans le goût du pastel, » ce qui, soit dit en passant, est une étrange manière de peindre. Il nous reste de cet artiste ignoré une petite composition galante, qui porte la date de 1775 (Cabinet de M. Dablin). Au milieu d'un jardin dont les arbres bleus sont empruntés à la palette la plus romanesque, une jeune femme, sans crainte de froisser le pompeux étalage de ses paniers, s'est assise sur le socle inoccupé d'une statue. Auprès d'elle est un paquet ou plutôt un entassement de lettres d'amour qu'elle semble relire une à une, tandis qu'un jeune cavalier la presse dans ses bras, ajoutant ainsi au texte des billets relus un commentaire persuasif. Le coloris de Hénault est d'une fausseté choquante: les personnages, vêtus de rose, font un étrange effet dans ce paysage bleuâtre; mais les costumes, qui semblent avoir été dessinés par Baudouin ou par Moreau le jeune, sont très-exacts, très-coquets, très-curieux. L'exécution révèle une main attentive et soigneuse; au temps que devait lui coûter un pareil travail, Hénault ne doit pas avoir fait plus de cinq ou six miniatures dans sa vie.

Le fini fut aussi la passion de Jean-Baptiste Garand. Nous ne sommes qu'imparfaitement édifiés sur son compte. Reçu maître en 1761, il prit une part active aux expositions organisées par l'Académie de Saint-Luc: dessinateur et peintre, il y montrait à côté de grands portraits

[1] Charles Blanc, *Trésor de la Curiosité*, I, p. 444.

crayonnés à la pierre noire des miniatures précieusement achevées. Il a fait en 1764 un portrait de Sophie Arnould en Psyché. Chenu a gravé d'après lui un joli médaillon de madame Favart, et l'on connaît aussi la gravure de celui qu'il avait peint ou dessiné d'après Diderot, effigie qui, s'il en faut croire le grand humoriste, serait, parmi toutes celles qui restent de lui, la plus ressemblante et la plus authentique. « Je n'ai jamais été bien fait, écrit-il, que par un pauvre diable appelé Garant qui m'attrapa, comme il arrive à un sot qui dit un bon mot. Celui qui voit mon portrait par Garant me voit. » Nous perdons de vue, en 1778, le « pauvre diable » qui, en parvenant à reproduire les traits mobiles de Diderot, fit ce que Latour, Falconet, Greuze et madame Terbusch n'avaient pu faire. Quand mourut-il? On l'ignore.

Les œuvres de Garand sont tout à fait rares; mais nous savons ce qu'il fut par une petite miniature sur vélin qui a dû servir à décorer une bonbonnière. C'est le portrait à mi-corps d'une très-jeune fille coiffée et poudrée comme une des héroïnes de Nattier, et qui, comme elles, a la joue allumée de ces vives rougeurs qui ressemblent à du fard. Un nœud bleu entoure son cou; une rose s'épanouit à son corsage. Assise dans un jardin très-artificiel, elle entr'ouvre une cage pour laisser sortir un oiseau familier, et elle relève précieusement les petits doigts de ses petites mains avec ce mouvement contourné qui était alors l'idéal de la grâce. Le dessin n'est pas absolument correct, mais l'exécution est des plus délicates; la tête est amoureusement pointillée. C'est une miniature tout à fait fine et coquette.

Au moment où va finir le règne de Louis XV, les noms se pressent en foule sous notre plume, noms ignorés pour la plupart et auxquels il ne nous est pas toujours possible de rattacher une œuvre précise. Jean-Augustin Massuy Darmancourt était le collègue de Garand à l'Académie de Saint-Luc, où il avait été reçu comme lui en 1761. Il faisait des miniatures et des portraits aux trois crayons; il avait chez lui des élèves, et, puisqu'il faut tout dire, les *Tablettes de Renommée* nous apprennent qu'il vendait « toutes sortes de tableaux. » M. Debruge-Duménil possédait de Darmancourt *Une Femme dans un jardin*, peinture sur vélin dont je n'ai pas conservé le souvenir; mais j'ai vu chez un marchand de curiosités le petit portrait d'une dame en costume du temps de la république, car Darmancourt paraît avoir survécu au règne de Louis XVI. Œuvre inélégante et gauche, c'est une production mal venue d'un pinceau vieilli qui combine mal ses couleurs et qui ne connaît ni l'esprit ni la grâce.

A côté de Darmancourt foisonne une armée d'inconnus. Qu'est-ce que Bourgoin, qui dès 1764 est désigné comme agréé à l'Académie de Saint-Luc, où il expose à la fois des émaux et des miniatures et qui, en 1778, se prend assez au sérieux pour faire annoncer, dans le *Journal de Paris*, qu'il change de domicile? Qu'est-ce encore que De Bréa, dont la vente du cabinet de M. Humann fils nous montrait hier un portrait de femme, coquette effigie, datée de 1777, et peinte librement et non sans esprit? Que sait-on de Jean Gros, sinon qu'il fut reçu maître en 1768, qu'il vendit dix ans après une curieuse collection de tableaux, que l'Académie de Toulouse lui fit la grâce de l'admettre parmi ses membres, enfin qu'il eut l'honneur d'être le père de l'artiste fameux qui devait régénérer l'école française? Que dire de Philippe-Charles Gambs, qui expose en 1774 à l'Académie de Saint-Luc le portrait du sculpteur van der Worst, et auquel le *Journal de Paris* donne, en 1776, le titre de peintre du roi? Et qu'est-ce aussi, je vous prie, que Musson, qui fut choisi, en 1774, pour peindre Marie-Antoinette [1], et dont les *Tablettes de Renommée* nous parlent encore en 1791, comme d'un homme qui, ayant « fait plusieurs portraits à la cour pour la famille royale, a eu l'art de l'amuser souvent par son caractère naïf et facétieux » ?

Au milieu de ces maîtres, qui ne furent sans doute que des artistes secondaires, François Lainé se fait remarquer par la singularité de sa vie et celle aussi de ses inventions. Wille, qui l'a connu, et qui nous apprend qu'il était de Berlin, le met en scène en 1769. « Il vient d'Angleterre, écrit-il; il a été même au service dans le Canada en qualité d'ingénieur chez les Anglois [2]. » Lainé rapporta de ses voyages le titre de membre de l'Académie de Londres, et se fit recevoir maître de Saint-Luc. Un vieil almanach nous donne encore de ses nouvelles en 1785. A tous ses mérites François Lainé ajoute une qualification bizarre, et qui, d'abord, nous invitait à l'exclure de ces pages; il se donne pour « l'inventeur de la miniature peinte en cheveux, » et nous savons en effet qu'il avait exposé en 1774 à l'Académie de Saint-Luc un paysage, inacceptable produit de cette triste industrie. Mais Lainé appartient à l'art par un côté plus sérieux; il est l'auteur de ce curieux portrait de mademoiselle Duthé, que Lebeau a gravé et que les amateurs connaissent bien. L'artiste a représenté la belle courtisane dans ses plus pompeux atours, dans le costume qui l'habille le moins. Elle est là, tranquillement victorieuse, sûre d'être aimée demain parce qu'elle l'a été hier, et montrant à qui la veut voir cette gorge triomphante où tant de mélancolies se consolèrent. Ce petit portrait, illustration vivante des *Mémoires secrets* de Bachaumont, est une date dans l'histoire du règne de Louis XVI.

PAUL MANTZ.

(La fin au prochain numero.)

[1] Vers de M. Levrier de Champrion, *Mercure*, juillet 1774.
[2] Journal de Wille, I, 415, 417.

RÉVISION DU CATALOGUE DES TABLEAUX

DU

MUSÉE DE PARIS

(ÉCOLES ALLEMANDE, FLAMANDE ET HOLLANDAISE.)

II

Rectifications et additions proposées d'après des notes diverses.

Les éléments de l'histoire de l'art, qu'il s'agisse de catalogues, de biographies, ou même d'esthétique, sont un peu dans les livres et beaucoup dans les œuvres mêmes des artistes. Quand on a consulté les documents imprimés et manuscrits, les documents peints, dessinés et gravés, il ne reste plus qu'à les confronter ensemble, à les interpréter par une critique sagace et omnivoyante, à les grouper dans un ordre successif et lumineux.

L'autre jour nous avons comparé le Catalogue de Paris avec un catalogue savamment rédigé d'après des pièces authentiques. Dans ce deuxième paragraphe, sorte de miscellanées, nous ferons jaillir nos observations à la fois des œuvres peintes, des documents écrits, et de la réflexion critique, appliquée aux unes et aux autres. J'indiquerai quelques additions désirables dans un catalogue véritablement historique, et qui fût digne de la magnifique collection du Louvre. J'ajouterai aussi, en passant, bien qu'inutiles peut-être à la rédaction du catalogue, diverses notes caractéristiques des maîtres, de leur style, de leur époque et de leur pays.

Ceci, d'ailleurs, n'a point la prétention d'être une étude complète et détaillée du Catalogue de Paris : il ne pourrait être révisé à fond, avec une parfaite compétence, que par la direction du musée elle-même, du moins en ce qui concerne la vérification des tableaux, signatures et dates, leur tradition et leur histoire, puisque, seule, la Direction peut les examiner à l'aise et au grand jour, en s'aidant d'une foule de renseignements précieux, enfouis dans ses archives. Ceci, je le répète, n'est qu'un simple extrait d'annotations, sans propos délibéré, attachées à un exemplaire de 1855, selon le hasard d'une remarque dans le livre en le feuilletant pour une recherche quelconque, ou selon la découverte, faite ailleurs, d'un document, d'une date, d'une supposition, qui contredit le catalogue officiel, — ou qui l'éclaire. On verra, du reste, que ces éclaircissements ou ces contradictions se réfèrent surtout aux maîtres qui sont sympathiques à l'auteur, et qu'il s'est peu inquiété de ce qu'on pouvait dire des autres.

Asselyn. — Rembrandt a gravé à l'eau-forte (Bartsch, n° 277) le portrait d'Asselyn, en 164. ; le quatrième chiffre, peu lisible sur l'estampe, est probablement un 6, puisque Asselyn ne revint d'Italie en Hollande qu'en 1645 ou 1646.

Ne serait-il pas fort intéressant de mentionner dans la notice de chaque peintre les portraits qui ont été faits de lui ? C'est d'abord un témoignage de relations familières entre deux artistes, — ce qui n'est point indifférent à l'histoire, — outre qu'on aime à savoir où trouver l'image des maîtres dont on admire les œuvres. Je signalerai donc quelques-uns de ces portraits, surtout quand ils sont peu connus.

Backhuisen. — Un autre perfectionnement, qui semble indispensable dans le Catalogue de Paris, c'est le *fac-simile* des signatures, monogrammes et dates qu'offrent les tableaux de la collection. Il serait même très-instructif d'ajouter à la notice sommaire les signatures habituelles de chaque maître et leurs variantes. Backhuisen, par exemple, a signé le n° 7 : L. Back, et, suivant M. Villot, le n° 6 : *Ludolff Backysen.* Cette dernière inscription est bien étonnante pour un calligraphe si minutieux et si prétentieux, car elle dénature le mot *huis* ou *huys*, *maison.* N'est-elle point apocryphe ? Backhuisen tenait tant à son *h*, qu'un de ses monogrammes est H, dans lequel est enclavé le B. Quelquefois, il se sert d'un autre monogramme : B accolé au jambage vertical intérieur de L ; quelquefois, des deux initiales détachées L. B. ; quelquefois il supprime le *c* : L. Bak. (musée d'Amsterdam), *Bakhuis* (musée de La Haye) ; quelquefois il signe : *L. Backh.*, avec fioritures à *l*, *b*, *h* (musée van der Hoop, à Amsterdam), et souvent, en belles lettres contournées et historiées, avec des queues fantastiques : *Ludolph Backhuisen* (musée de Vienne).

Van Balen. — Van Dyck a peint plusieurs portraits de son premier maître Henri van Balen : à l'huile, en un médaillon ovale, gravé par P. Pontius ; en grisaille, gravée par P. de Iode. On sait que van Dyck avait fait une série de ces grisailles destinées aux graveurs. Le duc de Buccleuch en possède trente-six ! Quelques autres sont au musée de Munich ; d'autres, dans la riche collection de M. Six van Hillegom, à Amsterdam, etc. Il y avait aussi, dans la collection du peintre Thomas Lawrence, un superbe dessin de van Dyck, première étude d'après nature pour un de ces portraits de van Balen.

Beerstraeten. — M. Villot dit [1] que la date de la mort de Beerstraeten a été portée en 1681, en 1685, et même en 1686 ; il faut ajouter : et même en 1687, date adoptée par tous les Catalogues de Hollande (Amsterdam, van der Hoop, Rotterdam), et par le Catalogue de Berlin.

Abraham Begeyn. — Il faut lui restituer son nom véritable, et ne pas l'appeler Bega, quoique, suivant le Cata-

[1] Les artistes ou amateurs que cette étude intéresse feraient bien de lire ces notes en regard du Catalogue de Paris, pour constater toutes les différences.

logue de Paris, le nº 12 du Louvre soit signé : *A. Bega.* Sur la plupart de ses tableaux on ne trouve qu'un monogramme : G traversant la pause inférieure de B. ; mais le nº 971 du musée de Berlin est signé en toutes lettres : *A. Begeyn.* — Les Catalogues de Rotterdam et de Berlin font naître Abraham Begeyn en 1650.

Dirk van Berghen. — Le Catalogue de Paris le fait mourir en 1680, et immédiatement après, nº 15, il reproduit une signature avec la date 1688! Y aurait-il là une faute typographique ? Ce n'est guère croyable — dans une *sixième* édition! Suivant les Catalogues du musée van der Hoop et du musée de Rotterdam, van Berghen est né en 1645 et mort en 1689. — Il signe d'habitude : *D. v. Berghen* (deux fois au musée de Vienne), plutôt que *D. v. Bergen.*

Berchem ou Berghem. — La première forme est la plus habituelle. Il serait mieux aussi de conserver le prénom Claas, et non Nicolas, puisque les signatures portent ordinairement l'initiale C. (nºˢ 17, 18, 27), enlacée dans le B. On trouve des exemples, d'ailleurs assez rares, de l'initiale N précédant le nom (musée de Vienne, avec la date 1680). Les tableaux ainsi signés sont tous, je pense, postérieurs au séjour de Berchem en Italie; il n'avait point eu auparavant l'idée de défigurer son prénom. Il paraîtrait d'après une autre signature du musée de Vienne : *C. P. Berghem*, 1644, qu'il avait aussi le prénom de Peter, comme son père, Peter Claasz, ou Klaasz., que M. Villot écrit, à tort : Klaasze : c'est un point qu'il faut après le z, et non un *e*, *Klaasz.* étant l'abréviation de Klaas-zoon, fils de Klaas.

Rembrandt a laissé de Berchem un beau portrait peint, appartenant au marquis de Westminster (Grosvenor Gallery).

Les indications de provenances et de prix, accompagnant les tableaux de Berchem (comme ceux des autres maîtres) dans le Catalogue de Paris, sont copiées, sans adjonction aucune, dans Smith. Rien de mieux que cet emprunt, puisque le récolement des anciennes ventes célèbres se trouvait tout fait là. Mais encore eût-il été convenable de citer l'incomparable livre de Smith. Il eût été prudent aussi de vérifier sur les pièces originales ces chiffres, qui ne sont pas toujours exacts. Cette reproduction dissimulée et trop naïvement littérale a encore d'autres inconvénients : ainsi, en note au nº 22, le Catalogue de Paris ajoute : « On voit une répétition de cette composition, avec quelques différences, dans la collection d'Abraham Robarts; » c'est-à-dire : *On voyait...* au temps où Smith a publié son volume sur Berchem (1834); car je crois que la collection de M. Abraham Robarts a été dispersée depuis. Ne serait-il pas plus simple et moins trompeur de mettre : « Smith, en 1834, signalait une répétition.... », etc.

Les Catalogues de Smith, outre les relevés des prix de vente, donnent sur les tableaux du Louvre des documents très-curieux, dont le Catalogue de Paris n'a pas jugé à propos de faire usage. Ce sont les prix d'estimation de chaque peinture par les experts officiels du musée, lors de l'inventaire qui fut dressé en 1815 et 1816. Cette prisée très-arbitraire se ressent du goût qui régnait alors. Le *Moïse* de van der Werff, nº 558, est taxé au même prix que l'*École* d'Adriaan van Ostade, nº 370 :— 15,000 fr. Aujourd'hui le petit Ostade se vendrait 60,000 fr., et le van der Werff... combien ? 6,000 fr. ? ce serait cher. Le Pieter de Hooch, *Intérieur hollandais*, nº 224, est estimé 4,000 fr., 1,000 fr. de moins que le petit *Effet de lumière*, de Schalken, nº 480. Aujourd'hui le Pieter de Hooch se vendrait aussi dix fois plus cher que le Schalken.

Les Berchem sont estimés très-haut — proportionnellement : le nº 18, 40,000 fr. ; le nº 21, 20,000 fr. ; le nº 22, 25,000 fr. Ils valent cela et peut-être même davantage, à cause de la progression excessive du prix des tableaux; mais combien vaut donc la petite Sainte Famille de Rembrandt, baptisée par M. Villot : *le Ménage du menuisier*, nº 410 ? Les experts de 1816 l'estimaient 25,000 fr. Artistement parlant, ce chef-d'œuvre vaut sans doute tous les Berchem du Louvre — et du monde.

Gerard Berkheyden. — Le Catalogue de Paris écrit : Berkeyden ou Berckeyden. Ici, comme à Backhuisen, il faut un *h* (*heiden* ou *heyden*, bruyère). Les Catalogues hollandais (Amsterdam, van der Hoop, Rotterdam) n'omettent point cette lettre, et Job, frère de Gerard, signe : *J. Berkheyde* (musée de Berlin).

Ferdinand Bol. — La date de naissance 1611, et non 1610, est adoptée par les Catalogues du musée van der Hoop, du musée de Rotterdam, du musée de Bruxelles; par Immerzeel et par Smith; mais je ne crois pas qu'aucun document la précise. Ferdinand Bol était bourgeois d'Amsterdam (reçu en 1652), et il fut sergent dans une des compagnies civiques d'arquebusiers. Il a fait beaucoup de grands tableaux représentant des personnages des gildes militaires ou sociales d'Amsterdam (*Schuttersstüks — Regentenstüks*, comme disent les Hollandais). Une de ses plus belles œuvres est une peinture conservée dans la Maison des lépreux (*Leprozenhuis*) à Amsterdam, avec six portraits de *régents* ou directeurs de l'établissement, en pied, de grandeur naturelle, dans la manière de Rembrandt. Daté 1649.

Brekelencamp. — Les Catalogues du musée d'Amsterdam, du musée van der Hoop, du musée de Rotterdam écrivent ainsi ce nom, que le Catalogue de Paris écrit : Breckelencamp (le premier c est impossible), ou Brecklincamp (l'i est impossible également).

Breenberg. — Cette forme du nom (le Catalogue de Paris écrit : Breemberg) est justifiée par une signature (musée de Berlin) : *B. Breenberg, f. Aº 1640.*

Les Breughel. — Van Dyck, outre ses eaux-fortes qu'il serait superflu de citer, a peint aussi des portraits de Peter le vieux et de Breughel de Velours. Celui de Breughel de Velours est au musée de Munich. — Ambros Breughel, le peintre de fleurs, signe un monogramme avec un petit a sur la barre intérieure d'un grand A à tête épointée, assez ressemblant à l'A d'Albrecht Dürer.

Brouwer. — M. Villot écrit : *Brauwer*, après quoi quatre variantes : *Brawer*, *Brauer*, *Brower* et *Brouwer*. Il n'y a point à hésiter, le nom véritable est Brouwer (*brouwer*, brasseur ; *brouwen*, brasser ; *brouwerij*, *brouwhuis*, brasserie, etc.) Le radical *brauw* n'est point hollandais. C'est la prononciation qui a fait dénaturer l'orthographe dans les langues de souche latine, parce que *ou* se prononce largement *ao*. Le nom est écrit Brouwer, dans le Catalogue mortuaire (1640) de Rubens, qui avait dix-sept tableaux du jeune Hollandais ; dans le Catalogue d'inventaire (1656) de Rembrandt, qui en avait sept et des cartons de dessins ; dans le Catalogue du musée d'Amsterdam, qui enregistre comme Brouwer deux faibles peintures de l'école de Breughel le vieux.

Sans parler des histoires de la jeunesse de Brouwer, chez son maître Frans (et non *Franck*) Hals, à Haarlem et chez son hôte van Someren, à Amsterdam, etc., il est certain qu'il résida à Amsterdam vers 1630. Y a-t-il connu le jeune Rembrandt, qui, vers le même temps, arrivait de son moulin ? Ils avaient précisément le même âge, vingt-deux ans, et tous deux étaient déjà de grands artistes. Brouwer a bien quelque chose du génie de Rembrandt, dans la franchise de l'expression, dans la liberté de la touche, dans l'entente de la lumière ; mais la gamme de sa couleur est différente : il a toujours conservé des tons d'un jaune verdâtre, qu'il tenait de son maître Frans Hals, et qu'il a même transmis à son disciple bien-aimé, Craesbeek ; tandis que le fond de la gamme rembranesque est marron, non-seulement chez Rembrandt, mais chez les peintres qui se sont inspirés de lui, Maas, les de Koninck, van den Eeckhout, les van Ostade, de Hooch, etc..

Brouwer ne resta pas longtemps à Amsterdam, puisqu'en 1631-32 il est inscrit franc-maître dans la gilde d'Anvers.

C'est à ce moment-là sans doute que le jeune Teniers travailla avec lui, et que Craesbeek se forma à la peinture. Smith catalogue un curieux tableau de Teniers (nº 534), qui prouve la relation de cette triade artiste : « Dans l'intérieur d'un atelier... Brouwer (probablement) assis devant un chevalet, avec une palette et des pinceaux à la main ; Teniers tenant une petite peinture ; Craesbeek regardant deux tableaux placés sur une chaise... Collection de lord Gwydir en 1829 ; de M. Edward Gray en 1831. » Et Smith ajoute : « Peinture brune, dans la manière de Brouwer lui-même, ou de Teniers le vieux ; » c'est-à-dire dans la première manière de Teniers le jeune, où l'influence de Brouwer est d'ailleurs incontestable.

C'est à ce moment-là que van Dyck, puisqu'il partit pour l'Angleterre en 1632, a dû faire le portrait de Brouwer. La grisaille, qui a été gravée par Bolswert, est dans la série que possède le duc de Buccleuch.

C'est là le beau moment de maître Brouwer, qui compte alors parmi les grands artistes et fréquente des hommes tels que van Dyck et Rubens : car Rubens aussi a fait le portrait de Brouwer, dans une sorte de bambochade, où il figure lui-même à table entre le bohémien hollandais et le boulanger-peintre Craesbeek !

Ce n'est pas tout : maître Brouwer, comme l'illustre Rubens, comme van Dyck, Cornelis Schut, Erasme Quellin, van Diepenbeek, et tous les peintres éminents d'Anvers, eut l'honneur d'avoir pour collaborateur — le père jésuite Daniel Zegers, qui souvent, à côté de ses fleurs, mettait de si belles devises religieuses : *Ad majorem Dei gloriam*, ou autrement ! Oui, le pieux jésuite et l'artiste fantasque ont fait ensemble un tableau : Brouwer, un paysage avec une chaumière et quelques arbres ; Daniel, une guirlande qui entoure ce sujet rustique ; et le paysage de Brouwer est si magistral, qu'il a longtemps passé pour un Rembrandt. Cette curieuse peinture est aujourd'hui à Bridgewater Gallery.

Hélas ! tout cela ne dura guère. Dès 1634, il fallut que Rubens tirât de prison son compère, l'indomptable viveur, et vraiment il le recueillit dans sa propre maison, — un palais ! Mais le grand train aristocratique de Rubens n'était guère du goût de Brouwer, qui alla bientôt tenter nouvelles aventures à Paris. Le voyage en France doit dater d'environ 1635. Pour en retrouver des traces, il faudrait étudier la vie des maîtres parisiens de l'époque. Les Lenain pourraient bien avoir connu Brouwer, car leur meilleure époque est justement de 1630 à 1640, avant qu'ils eussent été corrompus par l'Académie, et ils ne sont pas sans avoir quelque analogie avec Brouwer ; mais de leur propre biographie on ne sait presque rien, malheureusement.

Chose singulière ! les musées de Hollande et de Belgique ne possèdent pas une seule peinture de Brouwer, et dans les collections particulières de ces deux pays il n'y en a que deux à ma connaissance : l'une, de première qualité, chez le baron Steingracht à La Haye ; l'autre, *Intérieur de tabagie*, chez le duc d'Arenberg à Bruxelles. Mais il y a des Brouwer dans la noble galerie de Florence ! Il y en a trois au musée de Madrid, — du moins dans le Catalogue. L'Allemagne n'en compte guère plus d'une douzaine : le musée de Dresde, dix ; le musée de Munich, quatre ou cinq, je pense ; la galerie Eszterhazy, à Vienne, trois ; mais le musée de Vienne n'en a point, ni le musée de Berlin. Le musée de Paris en a deux ; car, selon moi, le nº 97, catalogué Craesbeek, est de Brouwer, et j'en ai donné les raisons dans : *Trésors d'art exposés à Manchester*.

Où sont donc les tableaux de Brouwer ? Il en a fait plus de deux douzaines, quoiqu'il soit mort à 32 ans. Ils sont, la plupart, en Angleterre, qui, à elle seule, possède plus de tableaux des maîtres hollandais que le reste du monde.

A mon avis, il serait très-bon d'indiquer sommairement, dans la notice sur chaque maître, où sont ses œuvres principales : dans tel musée, telle collection, de tel pays.

Cornelis Jansen van Ceulen. — Jansen, ou Janson, n'est pas un prénom, comme l'indiquerait la division que M. Villot met après Cornelis ; c'est le nom de famille, et van Ceulen est l'adjonction du nom de pays, Jansen étant probablement de Cologne. « Il a passé une partie de sa vie en Angleterre, dit M. Villot, à la cour de Charles Iᵉʳ, et pendant les troubles de son règne, il vint s'établir à La Haye, où il mourut... Nagler fixe la date de cette mort en 1656. » Jansen est resté en Angleterre, de 1618 à 1648, et il y a

peint quantité de très-beaux portraits, qui se soutiennent à côté de ceux de van Dyck. L'Exhibition de Manchester en a montré dix, dont trois représentant le célèbre duc de Buckingham (voir *Trésors d'art*, par W. B., p. 351-352). La date donnée par Nagler est une faute typographique par transposition des deux derniers chiffres; car Jansen est mort en 1665, en non en 1656; à Amsterdam, et non à La Haye. M. Waagen ne s'est pas laissé égarer par la faute de Nagler, et le Catalogue de Berlin inscrit la date 1665; le Catalogue de Rotterdam aussi.

J.-B. Champaigne, neveu de Philippe. — Suivant le Catalogue du musée de Bruxelles, Jean-Baptiste Champaigne serait né en 1630 et mort en 1688, tandis que le Catalogue de Paris donne les dates 1643 et 1693. Le Catalogue de Bruxelles, il est vrai, ne mérite aucune confiance, et si je le cite, c'est que Jean-Baptiste, comme son oncle Philippe de Champaigne, est né à Bruxelles. Le musée de cette ville possède un tableau de Jean-Baptiste et seize de Philippe, dont une suite, en dix morceaux, de la vie de saint Benoît.

Craesbeek — et non Craesbeke ou Graesbeek. École flamande, et non hollandaise, puisqu'il est né à Bruxelles, et mort à Anvers. Sur la date de naissance, 1608, tout le monde est d'accord, sauf le Catalogue de Vienne, qui donne 1609. Mais sur la date de mort 1641, il y a divergence: 1661, 1668? Craesbeek signe ordinairement un grand C dans lequel est B, initiale de la seconde syllabe de son nom. Il s'est peint lui-même dans son atelier (galerie du duc d'Arenberg). Le musée du Louvre ne possède point de tableau de lui, — si l'on arrive à constater, ce qui n'est pas bien difficile, que le nº 97 est d'Adriaan Brouwer.

Crayer. — Son portrait en grisaille, par van Dyck, et gravé par P. Pontius, est chez le duc de Buccleuch. Crayer a peint beaucoup plus de sujets religieux que de sujets historiques. Presque toutes les églises des Flandres et contrées circonvoisines ont des tableaux de Crayer.

Albert Cuyp. — Les Catalogues d'Amsterdam et de La Haye donnent la date de naissance 1606, et non 1605. Non-seulement il vivait encore en 1672, mais en 1683 suivant le Catalogue de Rotterdam, et il serait mort vers 1685, suivant le Catalogue du musée van der Hoop. Durant toute sa première manière, il n'a signé qu'avec ses deux initiales: A. C.; plus tard, il signe de son nom entier. Son père ne fut pas seulement « bon peintre de paysage et d'animaux; » il a aussi très-bien peint les figures, comme on en peut juger par un excellent tableau, représentant la famille du peintre Cornelis Troost, au musée d'Amsterdam (nº 59). Suivant le Catalogue de ce musée, Iacob-Gerritz serait né en 1575. Le tableau du Louvre, nº 107, qu'on lui attribuait autrefois et que le Catalogue attribue à Albert, pourrait bien n'être ni de l'un ni de l'autre.

Decker. — Ses paysages approchent quelquefois de ceux de Hobbema, non moins que de ceux de Ruysdael. Du Decker, qui a peint des intérieurs, le musée de Berlin (nº 993) possède un tableau signé: F. Decker, 1644.

Van Delen. — Son portrait peint par van Dyck et gravé par Pontius est au musée de Munich; ce qui confirme que van Delen est né au commencement du XVIIᵉ siècle, comme le prouve déjà la date 1628 du nº 115 du Louvre.

Denner. — Le Catalogue de Paris dit que « jamais personne n'a poussé aussi loin que Denner l'imitation de la nature. » Singulière imitation, où il manque précisément ce qui est l'effet, le caractère, la vie, la nature même. Le portrait de femme (nº 117), payé 18,900 francs (voilà de l'argent bien employé! on aurait pour ce prix-là un portrait de Rembrandt ou de van Dyck), provient, je pense, de l'ancienne collection Bertrand, de Genève.

Gerard Dov. — Il est entendu que le *w* est supprimé et ne reparaîtra jamais, à moins qu'on ne signale une signature, une seule, écrite Dow. La variante Dou est tolérée à la rigueur, le maître lui-même ayant quelquefois — peut-être — signé ainsi. Quant à moi, je n'ai jamais vu que la finale *v*, et les transcripteurs des signatures avec un *u* peuvent très-bien avoir permuté la lettre, sous prétexte que l'*u* et le *v* sont analogues en *italique*. Pour la date de naissance 1598, il est impossible de l'accepter, malgré la signature que le Catalogue du Louvre lit ou croit lire sur le tableau de la *Femme hydropique* (voir *Trésors d'art*, par W. B., p. 258-259). Les Catalogues d'Amsterdam, du musée van der Hoop, de La Haye, de Rotterdam, Smith, etc., sont unanimes pour la date 1613, qui n'avait jamais fait doute. Seul, le Catalogue de Dresde (1856), par M. Hubner, a cru devoir copier le Catalogue de Paris. L'impossibilité principale est que Gerard Dov a été élève de Rembrandt à Amsterdam, c'est-à-dire vers 1630. Les peintres de ce temps-là n'allaient plus à l'école à trente-deux ans. La date la plus ancienne, à ma connaissance, sur ses tableaux est 1635. Il n'aurait donc produit qu'à l'âge d'environ trente-sept ans!

Cette *Femme hydropique*, un chef-d'œuvre assurément, est estimée 120,000 fr. par les experts de 1816, un peu plus que la *Sainte Famille*, le *Bon Samaritain*, les *Pèlerins d'Emmaüs* et le *Tobie*, de Rembrandt, pris tous quatre ensemble! M. Villot dit que ce tableau fut donné à M. Clausel par Charles-Emmanuel IV. Smith prétend que, lors des réclamations faites en 1815, la France dut payer une somme en compensation.

L'Épicière de village (nº 123) est citée par Descamps dans sa *Vie des peintres*.

A la note des prix de *la Cuisinière hollandaise* (nº 125), le Catalogue de Paris laisse au chiffre de la vente Lormier une lacune qui est précisément dans Smith; ce qui montre, comme je l'ai dit, qu'on a copié l'auteur anglais sans en chercher plus long. Les archives du musée n'ont-elles pas leurs comptes, ou même simplement une collection des anciens catalogues de ventes célèbres?

Au *Portrait de Gerard Dov* (nº 130), Smith ajoute qu'il fut payé, à la vente Randon de Boisset, 1777, 13,000 fr., avec un pendant, *Jeune femme à une fenêtre*, arrosant des fleurs, tableau qui a passé depuis dans la galerie de la

duchesse de Berry. Mais peut-être s'agit-il d'un autre portrait; car G. Dov s'est peint lui-même très-souvent.

DROOCH SLOOT, — en deux mots. Le musée de Vienne a de lui un tableau signé : J. C. (entrelacés) *Drooch Sloot fec.* 1630; le musée de Berlin, un tableau avec un double monogramme : J C entrelacés et D S entrelacés, les mêmes sans doute qu'au tableau de Paris, nº 132.

LE DUC. — « Elève de Paul Potter, il imita son maître, dit M. Villot, et peignit des paysages avec des animaux. » Il n'avait que seize ans lorsque Paul Potter quitta La Haye pour Amsterdam, et il n'est guère probable qu'il ait étudié chez ce maître. En tout cas il ne lui ressemble en aucune façon, et Smith déclare qu'il n'a jamais vu de Le Duc peinture qui se rapprochât de Potter. Qui a vu de ces « paysages avec animaux » par Le Duc, dans la manière de Paul Potter? —Le musée de Vienne possède un *Corps de garde*, signé : *A. Duc.* Serait-ce le même artiste qu'on appelle *Jan Le* Duc ?

VAN DYCK.—A la note du nº 136, *la Vierge et l'enfant Jésus*, on lit dans le Catalogue de M. Villot : « Il en existe deux répétitions... dans la collection de l'*écuyer* Alexandre Baring et du roi de Prusse, à Berlin... » (...*in the collection of Alexander Baring, Esq., and in the king's collection at Berlin*). En traduisant cette phrase de Smith (nº 147), le traducteur, peu initié sans doute aux formes anglaises, a pris pour le titre d'*écuyer* l'abréviation *Esq.*, qui est le simple équivalent de *monsieur*, appliqué à tout gentleman quand on écrit son nom. La collection de M. Alexander Baring n'existe plus, ni celle du roi de Prusse, à Berlin, qui a été fondue avec toutes les collections des châteaux royaux de Potsdam, de Charlottenburg, etc., dans le musée de Berlin.

Du *Saint Sébastien secouru par les anges* (nº 139) il existe plusieurs compositions analogues : une à l'Ermitage; une autre provenant de la vente du comte de Mulgrave, en 1832, et aujourd'hui chez sir John Drummond; une grisaille chez sir Abraham Hume (en 1831); une autre grisaille chez un amateur belge.

La petite esquisse des *Portraits des enfants de Charles Ier* (nº 143), laquelle, je pense, a été contestée quelquefois, diffère en plusieurs points du grand original appartenant à la reine d'Angleterre et qui figure nº 155 dans le Catalogue de la collection de James II. Dans l'original il y a deux épagneuls aux pieds des enfants. Le comte de Pembroke en possède une répétition. Ce n'est pas l'esquisse du Louvre, mais bien le tableau de la reine d'Angleterre qui a été gravé par Robert Strange—et par Leblond.

Le portrait de François de Moncade (nº 146) provient, selon Smith, du palais Braschi à Rome. Le musée de Vienne possède aussi un beau portrait de François de Moncade, à mi-corps, et signé : A. VAN DYCK.

Le portrait de Richardot (nº 150), « cité par Descamps et d'Argenville comme une œuvre de van Dyck, » est catalogué comme tel par Smith, qui, en 1830 et 1831, protestait vivement contre l'attribution de ce tableau à Rubens, et insistait pour qu'on le rendît à van Dyck.

Le nom du duc de Richmond (portrait nº 151) ne s'écrit pas Richemond.

Le portrait de van Dyck lui-même (nº 152) est une copie.

PHILIP VAN DYK. — Son nom ne s'écrit pas comme celui du peintre flamand. La véritable orthographe hollandaise est Dijk (digue). Le Catalogue de Paris a donc tort d'écrire van Dyck, d'autant que le tableau nº 157 est signé P. V. DYK. Ce mauvais petit peintre a, en effet, toujours signé ainsi. Le Catalogue de Berlin enregistre deux signatures pareilles.

VAN DEN EECKHOUT,—et jamais *Heckout;* cette forme est impossible. Le nº 829 de Berlin est signé : *G. v. Eeckhout fe. Aº* 1666. On ne sait guère que ce peintre, élève et imitateur de Rembrandt, a imité Terburg et quelquefois Metsu, à ce point que quelques van den Eeckhout ont été vendus sous le nom de Terburg.

VAN EYCK. — M. Villot a eu bien raison d'enlever à van Eyck *les Noces de Cana*, attribuées autrefois au grand maître de Bruges, et qui sont plutôt, je pense, de l'école de Jan Gossaert, dit *Mabuse*. Mais c'est peut-être encore une question de savoir si *la Vierge au donateur* (nº 162) est véritablement un Jan van Eyck.

FICTOOR.—Il est assurément Hollandais et de l'école de Rembrandt. Ses tableaux sont extrêmement rares, et la *Fille à la fenêtre* (nº 169 du Louvre) est bien précieuse à cause de sa signature et de sa date. Je ne connais en Hollande qu'un seul Fictoor, le petit *Marché aux fruits*, de la collection Six van Hillegom à Amsterdam. La galerie de lord Ellesmere à Londres (Bridgewater Gallery) possède un très-beau Fictoor dans la manière de Rembrandt : *Le Jeune Tobie recevant les adieux de son père et de sa mère avant d'aller à la recherche du poisson*—comme on n'en trouve plus. Le musée de Dresde possède aussi quelques Fictoor authentiques.

GOVERT FLINCK. —Berlin et Vienne possèdent de lui des tableaux signés. M. Villot se trompe en disant que Flinck cessa de peindre après avoir vu les tableaux de van Dyck et de Rubens. Govert Flinck n'a jamais été détourné de la peinture par sa passion pour les collections d'art. En 1659, il s'était encore chargé d'exécuter douze tableaux pour l'hôtel de ville d'Amsterdam, où l'on conserve de lui un *Marcus Curius*, un *Salomon*, etc. Mais sa mort, arrivée l'année suivante, 1660, l'empêcha d'exécuter cette commande. Le nouvel hôtel de ville d'Amsterdam conserve de Flinck quelques grands tableaux civiques (*Schuttersstüks*, sujets d'arquebusiers), d'une très-vaillante exécution.

Flinck, en effet, avait beaucoup étudié l'antique, et rassemblé une collection très-précieuse, qui, après la mort de ses enfants, fut vendue pour plus de 12,000 florins.

Il y a, au musée de Munich, et provenant de l'ancienne galerie de Dusseldorf, les portraits de Flinck et de sa femme, qu'on a toujours attribués à Rembrandt. Quelques connaisseurs pensent cependant que ces portraits sont de Flinck lui-même.

LES FRANCKEN.— Outre son eau-forte, van Dyck a fait de Frans Francken le jeune une grisaille, autrement disposée (collection du duc de Buccleuch), et gravée par Hondius. —De Jean-Baptiste, van Dyck a fait un superbe portrait peint, buste de grandeur naturelle, une des merveilles de l'école flamande au musée van der Hoop, à Amsterdam.

JAN FYT.— Le musée de Vienne possède de lui plusieurs tableaux signés et datés de 1647, 1650, 1652, etc.

W. BURGER.

(*La suite prochainement.*)

ERRATUM. — Dans l'article du 24 janvier, quelques lignes omises entre la huitième et la neuvième colonne n'ont laissé aucun sens au paragraphe sur Otho van Veen. Voici la phrase restituée : « Cette notice du Catalogue de Paris est copiée tout entière, presque mot à mot, sur l'ancien Catalogue d'Anvers 1849, sauf deux fautes, typographiques sans doute : un *Veen* pour *en* (*van*) Veen, et Craesbeke pour Graesbeke. Mais, malheureusement, le nouveau Catalogue d'Anvers 1857 a réformé de tout point son ancienne notice, et par conséquent celle de M. Villot. »

CAUSERIE DRAMATIQUE.

LA JEUNESSE.

Comédie en 5 actes et en vers, par M. ÉMILE AUGIER.

L'accueil qui vient d'être fait à la dernière comédie représentée sur le théâtre de l'Odéon prouve que le public ratifie les honneurs académiques récemment accordés à M. Émile Augier.—Il n'est plus seulement l'élu d'une fraction de la littérature, il est l'élu de l'opinion.

La critique a souvent et justement été rigoureuse envers M. Émile Augier. Après avoir encouragé son premier début, les œuvres qui lui ont succédé ont été discutées avec une certaine sévérité. Mais l'auteur de *la Jeunesse* ne s'est pas mépris sur les véritables intentions de cette rigueur sympathique. A l'époque où il parut au théâtre, il se présentait—par modestie, sans doute—à la suite d'un écrivain dont les tendances dramatiques avaient un but rétrograde. Après un succès de surprise, qu'elle avait eu le tort de trop exagérer, la critique dut combattre cette réaction.—Mais il était trop tard déjà : une école était créée, et, par camaraderie plutôt que par instinct, M. Émile Augier s'était fait le second de M. Ponsard.—Ce fut à rompre cette association antinaturelle que la critique a longtemps travaillé, et jusque dans les agressions dont il était l'objet, M. Augier a pu voir qu'il était traité avec une préférence marquée. Reconnaissant l'inutilité de discuter M. Ponsard, volontairement immobilisé dans un cercle d'idées étroites, on l'a accepté, comme étant au théâtre le représentant du lieu commun, exprimé dans une forme poétique, qui est à la poésie ce que les lions de fonte de l'Institut sont aux lions du désert.

Les efforts de la critique ne furent pas stériles. Tandis que l'auteur de *Lucrèce* persévérait avec une conviction respectable, comme l'est toute conviction, dans la voie où il savait devoir trouver le succès, M. Émile Augier, emporté par sa véritable nature, s'échappait quelquefois du préau de l'école du bon sens, et s'aventurait à faire de la poésie buissonnière. Ces tentatives, qui d'ailleurs manquaient de franchise, ne furent point toutes heureuses au point de vue du succès banal. Elles auraient pu décourager M. Augier. Elles eurent au contraire pour résultat de l'accoutumer aux périls de la lutte, et de le rendre indifférent aux faciles triomphes qu'on peut obtenir en flattant l'opinion de la majorité, nativement hostile à tout art qui tend à s'élever.

Les commencements de cette seconde période du talent de M. Augier révèlent encore un certain respect pour les traditions de l'école qui le revendiquait comme un de ses chefs. Mais cependant, au milieu des concessions qu'il croit devoir faire encore à son passé, on sent qu'il médite une émancipation complète de toute servitude littéraire. En même temps qu'il agrandit l'horizon de ses idées, il imprime à ses œuvres nouvelles un mouvement dramatique, où la vie commence à remuer : progrès qui lui attire déjà quelques mauvaises notes dans l'école du bon sens.—Son vers, facile et spirituel, s'empreint de poésie, en exprimant des passions autres que celles permises dans le répertoire du *théâtre-sermon*.—M. Augier semble préluder à sa pièce de *la Jeunesse* en se faisant jeune lui-même. Ses infidélités à son école deviennent plus fréquentes. *Diane*, qui semble une tentative de réconciliation avec le romantisme, donne la main à *Marion Delorme*.—M. Augier pousse même une pointe dans le domaine de la *fantaisie*, en compagnie d'Alfred de Musset,—et continue de se compromettre aux yeux du parti littéraire qu'il représente, en écrivant une comédie avec M. Jules Sandeau, un romancier, un homme qui écrit en prose. La collaboration de l'esprit alerte de M. Augier avec la délicatesse passionnée de M. Sandeau produisit le *Gendre de M. Poirier*, comédie charmante, dont le sujet était loin d'être la glorification des instincts bourgeois. Ce fut à la fois un succès dramatique et littéraire, en même temps qu'un rapprochement vers le genre où le théâtre commençait à entrer. —S'il eût été profitable, au point de vue de leur intérêt, que l'association des deux écrivains se perpétuât, elle pouvait être nuisible à leur individualité.—Il y eut une séparation amiable, à la suite de laquelle M. Augier reparut seul avec le *Mariage d'Olympe*, dont la chute triomphante fut la revanche complète et longtemps attendue du succès de *Gabrielle*.—Cette pièce n'était plus une transition, mais une franche apostasie des principes de l'école à laquelle il avait appartenu jadis.—Le jour où elle fut représentée, l'auteur reçut sa démission de membre de l'école du bon sens.—Cette rupture définitive fut une véritable fête littéraire, et si le *Mariage d'Olympe* tomba devant le parterre, la réputation de M. Augier s'éleva singulièrement dans la





Jules Sandeau

portion du public qui mesure plutôt une œuvre à sa valeur qu'à son succès. —Une chose importante au théâtre, aussi bien qu'ailleurs, c'est de savoir arriver à temps.—La science de l'à-propos est le talent de ceux qui n'en ont pas.—Des œuvres dont le principal ou l'unique mérite était d'arriver juste à la minute précise où le public désire voir formuler au théâtre des idées qui sont *dans l'air* ont réussi avec éclat,—tandis que d'autres recevaient un accueil douteux, parce qu'elles se présentaient en avance ou en retard.

L'*habent sua fata*, que les anciens appliquaient aux livres, peut s'appliquer encore plus justement aux ouvrages dramatiques.— Le caprice du public faisant du théâtre le terrain le plus mouvant où puissent s'aventurer les inventions de l'intelligence, en donnant le *Mariage d'Olympe*, M. Augier était en retard. Déjà depuis plusieurs années la scène était occupée par toutes les variétés du monde interlope, et ce spectacle avait épuisé l'attention de la foule.—Le mérite de cette comédie et sa moralité même ne purent conjurer l'esprit de réaction dont les clameurs hypocrites de la critique vertueuse animaient les spectateurs; ils ne voulurent point entendre l'œuvre qui résumait la question sociale, débattue devant eux sous toutes les formes. Cette réaction fut injuste comme l'est souvent toute chose née du caprice; mais, si M. Augier en fut victime à un point de vue, l'événement lui fut profitable à un autre, car *le Mariage d'Olympe* avait prouvé à ceux qui en doutaient encore qu'il pouvait parler la langue virile de la comédie sérieuse.— *La Jeunesse*, qu'on vient de représenter à l'Odéon, est-elle un progrès sur les dernières productions du nouvel académicien?— Comme conception dramatique, non; mais comme audace et comme création de caractères, M. Augier indique son intention bien arrêtée de persévérer dans la voie où la critique fit tant d'efforts pour l'attirer. Et d'abord il faut remarquer cette fois qu'il s'est présenté dans les conditions favorables pour réussir.

Cette même mobilité dans l'esprit du public à laquelle il dut un désastre vient de lui préparer un triomphe.— Sera-t-il durable ou passager? On ne sait encore, mais on remarque depuis quelque temps un indice de retour vers une forme dramatique d'où la poésie ne soit pas exclue comme faisant obstacle à l'intérêt.— L'écrivain qui au théâtre fut le précurseur de l'école réaliste a ses caudataires, dont les productions n'obtiennent déjà plus la vogue qui les accueillait jadis.—N'est-ce qu'un temps d'arrêt dans la curiosité? Est-ce lassitude réelle et besoin de changement? Toujours est-il que le moment semble favorable pour l'écrivain dramatique arrivant au théâtre doublé d'un poëte.—C'est ce que nous avons cru deviner dans l'ovation faite à M. Augier, qui, il faut le dire, n'avait jamais été en meilleure veine de poésie.—Le sujet de sa pièce nouvelle est tout moderne : c'est la lutte de l'homme jeune avec les mœurs de l'époque, qui, au nom de ses intérêts de position et de fortune, réclament l'immolation de tous les instincts libres et généreux de l'âge juvénile.—On pourrait contester à M. Augier que son personnage de Philippe Huguet, qui a vingt-huit ans, soit la personnification bien absolue de la jeunesse; à vingt-huit ans la jeunesse est déjà un astre voisin de son déclin. La profession même d'Huguet a dû hâter la maturité de son esprit. Philippe est avocat, et l'étude de la loi est contradictoire avec les aspirations du cœur.—Il est vrai que dès son jeune âge Philippe a été victime de la corruption maternelle,— corruption est le mot, et on n'en peut trouver d'autre pour exprimer le système d'éducation avec lequel madame Huguet a élevé son fils dès son plus jeune âge.—Cette création de la mère corruptrice est toute la pièce.—Balzac, qui ne reculait certainement pas devant la peinture des infirmités sociales, l'eût à peine osée. Madame Huguet s'est mariée pauvre à un homme pauvre, qu'elle aimait et dont elle était aimée; les premiers temps de cette union furent heureux :

> Comme nous nous aimions, comme nous étions braves,
> Quel superbe dédain des mesquines entraves.

dit elle-même madame Huguet dans la scène où elle explique à son fils les raisons qui l'ont amenée à nourrir sa jeunesse du lait amer de l'expérience.—Mais aux joies de la lune de miel, à la lutte courageuse que les deux époux, soutenus par leur amour, ont entreprise contre la misère, a succédé un de ces découragements qui tôt ou tard finissent par affaiblir les plus robustes affections. Cette pauvreté, d'autant plus pénible à supporter qu'il fallait la dérober sous l'apparence d'un bien-être factice, s'augmente encore par la naissance de deux enfants, qui sur les modestes revenus du ménage viennent prélever l'impôt de leur éducation.—Restée veuve, madame Huguet a marié sa fille et vit avec son fils; mais en se rappelant les souffrances intimes qui ont altéré son bonheur d'épouse et de mère, elle a juré d'affranchir son fils d'une destinée où la misère pourrait être l'hôte de son foyer. — C'est dans ce but que par le conseil, par l'exemple, elle a éloigné Philippe du vert chemin de sa jeunesse, pour l'entraîner sur la route au bout de laquelle son ambition rêvait la fortune, ce bonheur moderne.— L'intention est maternelle, sans doute, mais ce n'était pas moins une grande audace de risquer sur la scène cette maternité qui au nom de sa tendresse s'appliquait à étouffer tous les instincts généreux de son enfant. Cette création scabreuse, et traitée avec un art infini, a été acceptée par le public. Il n'a point voulu y voir ce que l'auteur n'avait pas voulu montrer,—une mère monstrueuse,—c'est-à-dire un outrage fait au sentiment le plus sacré de la nature.

Cependant quelques timorés crieront peut-être à l'immoralité. Mais ne serait-il pas temps d'en finir avec ce reproche banal qu'on jette à toutes les œuvres qui s'inspirent un peu vivement des mœurs de leur époque? La nôtre restera grande dans l'histoire, par les grandes choses et les grands noms qu'elle rappelle à l'avenir. Mais on ne peut nier que nous traversons une époque de décadence morale, et que le temps est mauvais pour faire de la scène comique un pâturage où brouterait le troupeau des blancs moutons de madame Deshoulières. La conclusion de la pièce de M. Augier est plus poétique que dramatique. Philippe Huguet, malgré toutes ses concessions aux lâchetés sociales, a cependant gardé, pur de tout contact corrupteur, l'amour qu'il a pour sa cousine. Cette passion comprimée,

presque inavouée, éclate tout à coup. Par un beau soleil d'été, au milieu des champs qui exhalent

Cette fraîche senteur des retournées,

le *jeune* homme sent sa jeunesse faire irruption subite dans tout son être. L'intervention des influences de la nature peut être discutée comme moyen dramatique. On trouvera peut-être que Philippe déchire bien vite sa robe d'avocat au premier buisson d'aubépine. Mais ce rajeunissement de l'homme par la jeunesse d'une nature en floraison est une idée poétique, une fiction, si on veut, mais une fiction pleine de charme et qui amène une scène d'amour, une vraie scène d'amour comme on n'en avait pas entendu au théâtre depuis le dialogue de Valentin avec Cécile, dans *Il ne faut jurer de rien!* Cette scène seule suffirait pour justifier le titre de *la Jeunesse* que M. Augier a donné à sa pièce. Oui, c'est bien la *jeunesse* qui parle par ces beaux vers de Philippe à Cyprienne, quand il lui avoue son amour :

Quel serment te faut-il de ma métamorphose?
Eh bien! par la beauté de la terre et des cieux,
Par le printemps en fleurs, par l'été radieux ;
Mais non par ma jeunesse à la fin déchaînée ;
Non, non, par tes douleurs, ô douce résignée,
Je jure qu'il n'est plus ce vieillard, ce pervers
Qui cherchait d'autres biens que toi dans l'univers.
Moi, je suis un jeune homme heureux et sans envie,
Ne demandant à Dieu que de gagner ta vie
Et défiant le sort d'atteindre son bonheur,
Enfoui désormais tout entier dans ton cœur.
Me crois-tu maintenant?—Soyez témoins pour elle,
Bois sombres et pleins de mousse où rit la tourterelle.

Ce *rire* de la tourterelle est, par parenthèse, une faute de naturalisme. Tout le monde sait que ce charmant oiseau des solitudes champêtres exprime au contraire son éternel amour par une sorte de roucoulement à la fois tendre et plaintif.—Ceci n'est pas une critique, mais une simple observation. — On prévoit quel dénoûment amène la rencontre de Philippe avec sa cousine : il épouse Cyprienne et vivra auprès d'elle à la campagne. En réalité, cette utopie de l'avocat-laboureur est un peu un dénoûment de convention. Ou madame Hugnet n'avait pu parvenir à inoculer à son fils sa fièvre d'ambition et de fortune, et alors il n'aurait pas attendu aussi longtemps pour suivre les penchants de son cœur en épousant sa cousine ; ou les influences maternelles auraient préservé Philippe de tout retour juvénile : cette conclusion n'en est donc pas une, dramatiquement. Mais il nous répugne de soumettre à l'*appareil* de la logique une œuvre qui est avant tout une tentative de poésie. Laissons à d'autres le soin de chagriner le succès d'un homme qui, à son honneur et à celui du public, a su réussir dans cette difficile entreprise de faire écouter et applaudir des vers à une époque où l'on parle une langue en chiffres. Si on éprouve du bonheur à donner du plaisir aux autres, M. Augier a dû être heureux l'autre soir. La pièce est montée avec un grand soin et jouée avec un grand ensemble par les artistes de l'Odéon.

HENRY MURGER.

NOUVELLES DE L'ART.

Un des plus anciens collaborateurs du journal *l'Artiste*, M. André Durand, dont tout le monde connaît le talent consciencieux pour la reproduction des monuments du moyen âge, est de retour d'Italie. Après avoir séjourné six années entières dans cette terre classique des arts, M. André Durand rapporte une magnifique collection de dessins d'après nature. Ce beau travail, concernant plus particulièrement les monuments de la Toscane, a été entrepris sous les auspices et la direction de M. le prince Anatole Demidoff.

On annonce, de Milan, la mort de l'habile sculpteur lombard Marchesi.

Artiste plus laborieux que célèbre, Luigi Marchesi avait pris part à l'Exposition universelle de 1855. On se rappelle y avoir vu de sa main le *Sauveur*, une *Bacchante*, statues en marbre, le groupe de l'*Amour fraternel* et deux autres figures.

La cour du Louvre contient des niches destinées à recevoir des statues ; quelques-unes ont déjà été placées : le gouvernement, pour compléter cette décoration nécessaire, a commandé à Rome et à Paris quelques copies de l'antique et aussi des statues originales. Parmi les artistes chargés de ces travaux, on cite MM. Barye, Arnauld, Etex, Huguenin, Nanteuil, Crauk, Poitevin, Lanirolti, Eudes, Lequien, Toussaint, Lévêque, Frison, etc.

L'Artiste a parlé, il y a quelque temps, de la gracieuse figure de femme qu'on a placée à la porte du Musée des sculpteurs modernes, et dont l'auteur, M. Prouha, s'est si heureusement inspiré du sentiment des maîtres de la Renaissance.

La reine d'Angleterre a commandé à M. J. Phillips un grand tableau destiné à perpétuer le souvenir de l'alliance matrimoniale entre l'Angleterre et la Prusse. Le désir de la reine est que le tableau représente la cérémonie même, dans la chapelle royale, et que les portraits des personnages illustres qui assistaient à cette cérémonie soient fidèlement reproduits.

L'Artiste *continuera, dans sa prochaine livraison, la publication des* Peintres primitifs *de M. F. de Mercey, et donnera aussi la fin de l'étude de M. Philoxène Boyer sur Béranger.*

Gravure du numéro :

PORTRAIT DE M. JULES SANDEAU,

Gravure d'après le dessin de M. H. Lehmann, par M. Metzmacher.

M. Henri Lehmann sort d'une école austère et forte qui a pour le portrait un culte spécial, et qui montre dans cet art difficile un sentiment profond du caractère. Le croquis où l'auteur des *Océanides* a si librement et si finement reproduit les traits intelligents de M. Jules Sandeau est une interprétation hardie de la physionomie de l'homme en même temps qu'une révélation du talent de l'écrivain.

Le directeur : ÉDOUARD HOUSSAYE.

L'IMITATION DE JÉSUS-CHRIST.



On sait que M. Curmer a la passion des beaux livres ; mais il ne se contente pas, comme les bibliophiles ordinaires, d'acheter à prix d'or, lorsqu'il les rencontre dans les ventes, les éditions rares et précieuses ; il en fait lui-même, et pour cela il n'épargne ni soins, ni peines, ni dépenses. En ce temps de volumes à vingt sous, il emploie à une publication des sommes dont la rente serait déjà une fortune. Pour arriver au beau, il ose être cher ; mais aussi quels résultats il obtient ! Son *Paul et Virginie* illustré est devenu déjà rarissime, et les heureux possesseurs de ces exemplaires merveilleux ne s'en dessaisissent sous aucun prétexte. Là, Tony Johannot a semé ses plus poétiques vignettes, et Meissonier a concentré toute l'Inde sur des bois microscopiques, qui traduisent avec une intelligence et un esprit incroyables la *Chaumière indienne*, ce chef-d'œuvre sans tache, ce diamant littéraire sans paille !

Que d'autres beaux livres a produits M. Curmer ! Mais nous n'avons à nous occuper ici que de l'*Imitation de Jésus-Christ*, le *nec plus ultra* du genre, l'impossible réalisé. Pour y déployer toutes les ressources du dessin de l'ornementation et de la typographie, l'éditeur, bien inspiré, a choisi le livre le plus beau, le plus pur, le plus parfait que l'homme ait produit, puisque la Bible et l'Évangile sont dictés par Dieu, et il a entouré ce texte, que Jésus signerait tant l'imitation est fidèle, de tout ce que l'imagination et la patience des siècles ont rêvé et accompli de merveilles.

Chaque feuillet a un cadre d'ornement emprunté à toutes les époques, à toutes les nations, qui ne se répète jamais, bien que le volume en ait quatre cents pages. Les couleurs les plus vives que la miniature étale sur sa palette d'ivoire, l'azur, le carmin, le sinople, l'or mat et l'or bruni y sont transportés par des procédés lithochromiques d'une perfection telle, qu'on croirait que toute une génération de moines calligraphes s'est épuisée sur chacun de ces splendides exemplaires. Il faut les comparer l'un à l'autre pour comprendre, à leur identité absolue, que ce ne sont pas des manuscrits. En feuilletant ce magnifique volume, nous avons fait quelques réflexions sur cet art particulier, qu'on nomme l'*ornement*, et auquel on n'attache pas communément une importance philosophique assez grande. De tous les arts, c'est celui qui contient le plus de création. Il n'a pas, comme la statuaire, comme la peinture, son point de départ dans la réalité ; il n'est pas nécessaire comme l'architecture, c'est-à-dire résultant de certains besoins de l'homme et de certaines lois de statique ; comme la musique, à laquelle il ressemble sous quelques rapports que nous indiquerons tout à l'heure, il n'exprime pas ces vagues aspirations de l'âme, impossibles à rendre par la parole. Il existe à part, et en dehors de tout, avec des formes variables à l'infini, et dont le modèle précis ne se rencontre nulle part. Rien n'est plus chimérique que le monde de l'ornement, monde complet, qui a sa flore et sa faune, son herbier et son bestiaire, son émaillerie et sa joaillerie, et qui n'emprunte à la nature que des thèmes lointains, modifiés et variés de mille manières. Représentez-vous l'ornemaniste devant la feuille de vélin qu'il veut illustrer : il commence une fleur à peu près réelle; mais le pistil se contourne en bizarre vrille d'or, la tige s'allonge en rinceaux d'azur, qui font le tour de la page et se suspendent aux majuscules. Sur cette plante chimérique, moitié naturelle, moitié architecturale, un oiseau vient se poser ; mais vous pouvez longtemps feuilleter les planches d'ornithologie, avant d'apercevoir son semblable : son aigrette s'épanouit en soleil, ses pennes finissent en arabesques, et à son attitude étrange on le dirait envolé de quelque blason. D'autrefois, ce sont des lignes brisées, enlacées, traçant des angles et des symétries, des colonnettes, des plaques d'émaux, des fils de perles, des acanthes, des palmettes, des fleurons, des rosaces, des formes sans prototype, caprices géométriques, dont le rhythme compliqué charme l'œil sans éveiller de pensée appréciable; toute une Genèse mystérieuse d'objets et de couleurs, qu'on ne rencontre pas dans la vie, et qui se mélangent avec une étrangeté inépuisable et charmante. L'ornement est à la fois l'art le plus chimérique

PARIS. IMPRIMÉ CHEZ BONAVENTURE ET DUCESSOIS, QUAI DES AUGUSTINS, 55.

et le plus naturel : il fait partie des idées innées de l'homme. Le sauvage le plus obtus, placé au dernier échelon, à côté du singe, son cousin, qui broche des babines et se gratte l'aisselle, ne sachant pas couvrir sa nudité, gloussant à peine quelques syllabes, pique d'un tatouage sa face bestiale, se zèbre le corps de terres colorées, s'enfonce une arête de poisson dans les narines, se suspend des graines rouges aux oreilles, réunit et perce des coquilles pour s'en faire un collier : il a l'instinct de l'ornement, qu'aucun animal ne possède, et qui distingue vraiment l'homme de la brute. Chercher au delà des formes que donne la nature des combinaisons, des arrangements, des sequences et des intersèquences de lignes, des créations de plantes, de chimères, de monstres, n'est-ce pas un des plus étonnants priviléges du cerveau humain?

C'est qu'il y a de plus difficile au monde c'est d'imaginer quelque chose en dehors de ce qui existe. L'ornement essaye de résoudre ce problème et invente une création à côté de la création. Moins significatif que tous les autres arts, l'ornement avec ses ondulations de lignes, ses ramages contournés et ses floraisons capricieuses, éveille des idées de formes inconnues appartenant à des mondes rêvés, où sur une atmosphère d'or se développent des frondaisons d'émeraude aux fruits de rubis, aux oiseaux de saphir, comme en font naître certaines phrases musicales agréables par elles-mêmes sans qu'on y puisse attacher un sens précis. L'ornement, pour nous résumer, est à la peinture ce que la musique est à la poésie. L'invention d'un motif ornemental se rapproche beaucoup de l'invention d'un thème mélodique.

Mais laissons là cette esthétique qui aurait besoin de longs développements pour n'être pas obscure, et revenons à l'*Imitation de Jésus-Christ*. M. Curmer, avec ce goût qui le caractérise, a choisi entre tant d'autres la traduction de Michel de Marillac, le garde des sceaux, « pour sa grande exactitude et pour une grâce naturelle de style qui en rend la lecture singulièrement attrayante. »

En effet les tournures vieillies et les naïvetés de ce style rendent admirablement ce latin du moyen âge, méprisé des cicéroniens, mais qui n'en est pas moins, malgré ses gallicismes et ses constructions barbares, un idiome plein de saveur, de force et de grâce, merveilleusement apte à exprimer le spiritualisme chrétien avec les mots d'une langue païenne. Nous aimons beaucoup, pour notre part, cette basse latinité, comme on l'appelle, si mystérieuse, si profonde et si fertile en sens nouveaux que parlaient les agiographes et les théologiens : le français moderne lui ôterait son caractère que lui laisse tout entier la traduction pieusement fidèle du garde des sceaux Marillac.

Avant l'invention de l'imprimerie, un livre était un objet de luxe, que les plus riches seuls pouvaient se permettre. Il n'y avait de bibliothèque que dans les châteaux et les monastères, et encore la plus considérable occupait-elle à peine l'intérieur d'une tour ronde ou les rayons d'une salle unique. Sur le vélin, le parchemin ou le papyrus, d'habiles calligraphes écrivaient le texte en caractères d'une netteté et d'une perfection que les plus purs types de l'imprimerie n'ont pas dépassées. Les miniaturistes, ou, pour parler le langage du temps, les imagiers venaient ensuite, et leur patient et délicat pinceau historiait les marges du manuscrit de caprices inépuisables, coloriait d'azur ou de vermillon les majuscules, appliquait l'or aux auréoles, encadrant chaque page d'une fraîche bordure qui délassait l'œil fatigué. Le moyen âge, que l'on a accusé d'obscurantisme, avait au contraire un grand respect pour la pensée, l'entourait de toutes les recherches de l'art, et, comme aux parois d'un reliquaire, enchâssait les émaux et les pierres précieuses aux reliures des livres ; vrais chefs-d'œuvre d'orfévrerie, les coins et les fermoirs en étaient ciselés comme des joyaux dans l'or, l'argent ou le cuivre. Le Verbe n'avait-il pas fait le monde ?

Que d'heures ont dû consumer au fond de leur cellule solitaire, penchés sur leur pupitre, à la lueur discrète d'un jour tombant de haut, les moines qui ont écrit, enluminé, doré ces livres de prières, qui nous font aujourd'hui douter des prétendus progrès de la civilisation, et qu'ils n'ont pas daigné signer, insoucieux de la gloire humaine, ou plutôt ne croyant mériter nulle gloire pour ce labeur pas plus que le paysan qui trace son sillon, ou le soldat qui fourbit son armure !

Tous ces trésors échappés aux outrages des siècles, au vandalisme des hommes, M. Curmer les a cherchés et retrouvés qui çà, qui là, et les a fait contribuer les uns pour une page, les autres pour plusieurs, à son *Imitation de Jésus-Christ*, de façon à en faire comme l'encyclopédie de l'ornement appliqué au livre.

M. Curmer n'a pas adopté un style spécial, ne s'est pas renfermé dans les limites d'une époque ou d'une nation ; il a admis tous les styles, tous les genres, tous les siècles, tous les pays. Il n'a pas regardé le texte des livres auxquels il faisait des emprunts et ne leur a pas demandé quelles étaient leur morale, leur philosophie ou leur religion. C'est ainsi que le Coran et le *Baghavata-Pourana*, Allah et Brahma, ont donné à l'*Imitation de Jésus-Christ* quelques-unes de leurs plus riches bordures variées et douces à l'œil comme des tapis de Turquie et des châles de bayadère, que le *Décaméron* de Boccace a fourni aussi son fleuron ou son enroulement au divin livre.

Les Évangiles de Charlemagne, l'Évangile de saint Médard de Soissons, le Livre de Charles le Chauve, le Sacramentaire écrit pour Drogon, un des fils de Charlemagne, le Bénédictionnaire de l'archevêque Robert, la Bible de saint Martin de Limoges, la Cité de Dieu, le Livre des merveilles du monde, de Marc Paul, le Traité de la chasse, le Psautier du duc Jean de Berry, les Heures de la Croix, qui ont appartenu à Charles VIII et à Louis XII, les Heures de Marie Stuart, le Décaméron de Boccace, le Pétrarque du Vatican, les Heures de la reine Anne de Bretagne, le Bréviaire du roi René, les Quatre Commentaires de saint Thomas, les Anciennetés des Juifs, le Rituel de Lodi, telles sont, sans compter les antiphonaires, les missels, les heures latines, les offices de la Vierge, les principales sources où M. Curmer a puisé ; il ne s'est pas interdit pour cela les emprunts aux manuscrits d'ouvrages profanes, car l'ornement n'a pas de signification rigoureuse et peut sans inconvénient passer des marges d'un livre d'amour ou de chevalerie aux

marges d'un livre de piété, de même que des airs de chanson s'adaptent aux graves paroles des liturgies et des cantiques.

La Vaticane, le British Museum, la Bodléienne, la Bibliothèque impériale, l'Arsenal, la Bibliothèque Saint-Geneviève, celles de Rouen, de Bâle, d'Oxford, ont livré à M. Curmer et à ses dessinateurs leurs plus rares merveilles, et de tous ces prodiges de génie, d'invention et de patience il n'a pris que la fleur. De tel manuscrit splendide il a eu la force de ne copier que trois ou quatre pages, tout au plus; ne fallait-il pas que tout l'art de l'ornement depuis le VIIIe siècle jusqu'à nos jours fût contenu dans ce livre incomparable?

En le feuilletant, on est d'abord ébloui comme lorsqu'on regarde longtemps les vitraux d'une cathédrale traversés de soleil, ou comme si l'on se promenait dans ces jardins féeriques des contes orientaux, dont les parterres sont des écrins; puis l'on s'habitue à ces magnificences, et l'on distingue curieusement les variétés de style et d'époque, et l'on est frappé d'une vérité qui ne semble pas concorder avec le raisonnement : c'est que les siècles et les nations prétendus barbares ont un sens exquis de l'ornementation, qui se perd à mesure que la civilisation se perfectionne. Comparez, pour vous en convaincre, les superbes bordures des Evangiles de Charlemagne, du Sacramentaire de Drogon, de la Bible de Charles le Chauve, aux ornements copiés du livre d'heures du roi Louis XIV. Combien le goût du siècle barbare l'emporte sur le goût du grand siècle! D'une part, quelle richesse sévère! quelle élégance auguste! quel style noble et pur! De l'autre, quel luxe lourd, quel empâtement de dorures, quelle pesanteur de lignes! Au lieu de ces sobres architectures byzantines ou romanes, incrustées d'émaux et de pierres précieuses, de vilains fleurons frisés comme des boucles de perruque, des rinceaux à volutes, guillochés comme ceux des plafonds de Versailles! — Évidemment le savant dessinateur du XVIIe siècle est inférieur à l'imagier du IXe et du Xe.

Bientôt le goût se modifie, l'ornement s'éloigne davantage des formes architecturales; il admet à la fois plus de caprice et de nature; à travers les ramages et les arabesques voltigent des papillons, des mouches, des oiseaux, sautillent des singes et des écureuils, jappent des chiens, cheminent des personnages; sur les feuilles tremblent des gouttes de rosée ou des larmes; des clochettes s'entortillent autour des blasons, des enfants chevauchent des chimères, des merlettes héraldiques croisent leur vol avec des martins-pêcheurs ou des rossignols; mille petits détails d'une finesse et d'une vérité extrêmes se glissent parmi les fantaisies de la plume ou du pinceau. Rien n'est plus naïf et plus charmant; mais ce n'est déjà plus l'ornement abstrait tel que les Orientaux l'ont conservé, grâce à leur religion qui défend de reproduire les objets animés.

Après les patientes délicatesses de l'art gothique, viennent les inventions demi-grecques, demi-romaines de la Renaissance, avec ses cuirs estampés, ses médaillons, ses niches, ses colonnes, ses masques; puis arrive l'imprimerie : le règne du manuscrit est passé. Les calligraphes et les enlumineurs essayent bien de lutter quelque temps, mais ce qu'ils font n'a plus de raison d'être : — ceci a tué cela...

Cependant l'on ne s'accoutuma pas tout de suite à l'austère nudité du livre. Les yeux cherchaient involontairement les fleurons, les marges brodées, les majuscules historiées, et la gravure sur bois essaya de suppléer le travail des anciens écrivains. M. Curmer a reproduit, à la fin de son *Imitation de Jésus-Christ*, les grandes lettres, les titres de pages et les culs-de-lampe de Simon Vostre, de Pigouchet. Le cachet compliqué du sultan ne se replie pas plus de fois sur lui-même en jambages inextricables que ces initiales dédaliennes, où l'on a peine à retrouver la lettre primitive sous l'enroulement de l'arabesque.

Une remarque que nous avons faite en feuilletant le volume, c'est que, toutes les fois qu'un ornement léger, délicat, peu chargé, d'un goût sobre et pur, circule autour du texte, on peut affirmer, sans crainte de se tromper, qu'il provient d'un manuscrit français. Le plus souvent, c'est un simple trait à la plume, une plante qui monte et qui serpente, avec quelques feuilles d'or, quelques fleurs rouges ou bleues, pour se suspendre à la majuscule ou au fleuron. Les ornementations excessives, laborieuses, plaquées de dorures et de couleurs, sont empruntées aux nations étrangères. Dans celles de l'Allemagne, un secret panthéisme se trahit par un monde fourmillant d'animaux, d'oiseaux, d'insectes, de plantes, copiés avec la conscience germanique; les Italiens se souviennent toujours de l'antiquité, et ils en ont la noblesse.

Citons, pour finir, quelques bizarreries caractéristiques. Le livre d'heures du duc Jean de Berry a été fait pour une belle dame, qui s'appelait, dit-on, Ursine. Un calembour pictural trahit ce secret amoureux; des ours et des cygnes se jouent dans les médaillons des marges, et nous révèlent en même temps que le nom de la dame deux particularités philologiques. Au moyen âge, l'*u* se prononçait *ou* et le *gn* ne se mouillait pas, ou bien l'on pratiquait déjà le calembour par à peu près, si cher à l'école du bon sens.

Sur la banderole qui se déroule à travers les délicieux ornements d'une des plus belles marges du livre, on lit ces mots répétés plusieurs fois : *hastivité m'a brûlé*. Le grand artiste inconnu, auteur de cet incomparable manuscrit, trouvait qu'il n'avait pas mis assez de temps à son travail, et il poussait ce soupir mélancolique en pensant que la vie était trop courte pour produire un chef-d'œuvre accompli. *Hastivité m'a brûlé*, pourrait dire aujourd'hui, avec non moins de vérité, plus d'un journaliste né poëte, et dont la plume court sans repos pendant que l'imprimeur, debout derrière lui, attend la page moite encore, et il songe aux loisirs du cloître, où la poussière du sablier tombait grain à grain sans être secouée par des mains fiévreuses, où l'on s'accoudait sur son pupitre, oubliant le vermillon séché dans le pinceau et regardant les nuages courir à travers l'étroite fenêtre de la cellule.

THÉOPHILE GAUTIER.

LES PEINTRES PRIMITIFS

Suite.

VI

Vasari a gardé le silence sur les différentes écoles locales primitives, de même que sur un certain nombre d'artistes qui procédaient de Cimabué et de Giotto, mais dont la manière dénotait une certaine indépendance. Tel est Niccolò Pietri, qui peignait à Pise vers la fin du xvie siècle, et dont les connaisseurs peuvent admirer encore une fort belle fresque dans la salle capitulaire du couvent des Franciscains de cette ville. Tel est encore Avanzi, un des meilleurs élèves de Giotto, qui porta dans le Nord de l'Italie la doctrine du maître, et qui couvrit vers 1376 les murs de plusieurs églises de Padoue de fresques que l'on voit encore aujourd'hui. Nous ferons remarquer à cette occasion que le nombre d'anciennes peintures qui furent détruites sur tous les points de l'Italie, depuis le commencement du xvie siècle jusqu'au commencement de celui-ci, est inimaginable. La mode avait changé, et toutes ces peintures giottesques n'étaient plus considérées que comme d'ignobles barbouillages; celles qui existent encore ne furent sans doute préservées que par des causes indépendantes de l'art, en raison de la vénération que les fidèles portaient à certaines images, et en dépit du goût régnant. L'effet du temps, à quelques rares exceptions près, et qui dépendent de leur mauvaise exposition ou de quelque vice de construction, se fait peu sentir sur ces peintures exécutées d'après les procédés les plus simples et dans lesquels l'huile et les vernis, ces agents si actifs de destruction, n'étaient pas employés. Vasari s'étonnait qu'un tableau peint par Margaritone, vers 1260, sur une toile appliquée sur panneaux et couverte d'un enduit de plâtre, fût encore parfaitement conservé de son temps, c'est-à-dire après trois cents ans; c'est que cette peinture avait été exécutée avec les procédés de l'époque, c'est-à-dire à la detrempe et sans faire usage de l'huile. Déjà, du temps de Vasari, ces peintures n'étaient regardées que comme curieuses par leur antiquité, bonnes tout au plus pour le moment où elles avaient été faites. On conservait donc un panneau portatif; mais du moment qu'une fresque s'altérait, que quelque dégradation arrivait à une peinture murale, on s'empressait de décrépir le mur et de remplacer la grossière image par quelque ouvrage d'un goût plus moderne. Soit que la vénération religieuse pour certaines représentations y fût plus grande, soit que le sentiment des arts ne fût pas absolument étranger à leurs habitants, quelques villes firent exception. Nous citerons dans ce nombre Pise, Assise, Padoue. Nous craindrions d'ajouter Florence à cette liste, car le nombre de peintures qui existaient du temps de Vasari dans cette ville, et qui aujourd'hui sont détruites, est vraiment incalculable.

Les agents les plus actifs de cette destruction furent, après les peintres, les architectes. Pour agrandir un monument et le remplacer par un autre, qui souvent n'avait aucun style, on n'imaginerait jamais le nombre des charmantes églises ou chapelles qui ont été détruites.

Comme nous l'avons dit tout à l'heure, la ville de Padoue est une de celles qui ont échappé à ce vandalisme. La plupart de ses églises ont conservé leurs peintures à fresques des xiiie et xive siècles, et on peut assurer qu'il en existe peut-être plus dans cette ville seule que dans toutes les autres contrées de l'Italie, la Toscane exceptée. Avanzi, dont nous parlions tout à l'heure, est celui de ces anciens maîtres qui a laissé le plus grand nombre de ses ouvrages. Dans l'église des Emeritani, dans cette ville, on voit de lui une fort curieuse peinture représentant le Couronnement de la Vierge. Cette fresque est placée au-dessus d'un tombeau dans une des chapelles de droite du grand autel de l'église. Ce maître a laissé encore dans l'église de Saint-Antoine de Padoue et dans la chapelle Saint-Jacques des ouvrages qui méritent d'être étudiés. Avanzi exécuta aussi de nombreuses peintures dans la ville de Vérone.

Cette époque du xive siècle fut vraiment unique dans l'histoire de l'art. Ce que l'on construisit de monuments, ce que l'on modela de statues, ce que l'on exécuta de peintures étonne l'imagination. L'art avait pu sommeiller, mais il avait toujours été cultivé, et du xiiie au au xive siècle, quand la richesse des diverses républiques italiennes se fut accrue, que leur active intelligence se fut développée, il fit en quelque sorte explosion. Chaque ville, chaque prince, chaque seigneur, chaque corporation voulut que les palais, chapelles et bâtiments qui leur appartenaient, fussent décorés par la main des artistes les plus en vogue. C'est alors que les œuvres se multipliant à l'infini, les grandes écoles se formèrent. Celle qui dominait à Florence poussa des rameaux dans toutes les cités voisines. Souvent même, comme nous l'avons vu, ce développement de nouvelles écoles locales se fit spontanément; alors le caractère des productions est plus tranché : c'est le fruit d'un nouvel arbre qui croît sur un nouveau sol.

L'école de Sienne mérite d'être citée avant toutes les autres comme la plus importante, et comme s'étant développée antérieurement à l'école florentine.

Dans le courant du xiiie siècle, mais surtout vers la fin jusqu'au milieu du xive siècle, l'école siennoise jette un vif éclat et les peintres se multiplient. Les chefs de cette école sont Dioti-Salvi, l'élève de Guido, Ugolino, Simone et Lippo Memmi, Duccio della Buoninsegna, Sermino, Segna, Ambroise et Pierre Lorenzetti, Le Berna, etc.

Dioti-Salvi, peintre et architecte, a laissé à ce double titre des monuments remarquables. C'est lui qui a construit le baptistère de Pise, et qui a peint la madone connue sous le nom de *Madone del Bordone*, qu'on voit à l'église des Servites, à Sienne.

Ugolino, que Vasari a accolé dans une même biographie à Stefano, l'un des peintres du Campo Santo, et qui dé-

cora de ses fresques le cloître de San-Spirito à Florence, Ugolino, l'intime ami de Stefano, a plutôt imité Cimabué que Giotto. Vasari lui reproche même de n'avoir jamais échappé à l'influence des maîtres grecs. Ce peintre ayant exécuté l'image de la madone sur l'un des piliers de la loge qu'Arnolfo di Lapo avait construite sur la place d'Or-San-Michele, à Florence, il arriva que des miracles eurent lieu devant cette peinture : aussitôt la loge fut remplie d'*ex-voto*, et toutes les localités voisines de Florence voulurent avoir des madones de ce même maître, espérant que toutes feraient des miracles. On voit encore dans l'église d'Or-San-Michele la madone à laquelle Ugolino dut sa vogue. On assure même qu'Orcagna construisit cette jolie église d'Or-San-Michele au moyen des nombreuses offrandes faites à cette madone, dans la grande peste de 1648, et que cette construction eut pour objet de loger dignement la madone miraculeuse. Ugolino mourut dans un âge très-avancé, en 1349, d'autres disent en 1339.

Duccio est antérieur à Ugolino. Vasari le fait fleurir à Sienne, dans l'an 1350, quoique dès l'an 1282, il travaillât déjà dans cette ville, et qu'il soit avéré aujourd'hui que son principal ouvrage, le grand tableau qu'il a laissé dans le Dôme de cette ville, ait été exécuté de 1308 à 1311, ce qui le rendrait contemporain de Cimabué. Cependant ses madones ont peut-être plus de charmes que celles du peintre florentin : leur couleur est plus gaie et plus suave. Vasari cite Duccio comme l'inventeur des pavés en mosaïque. Il cite à cette occasion son beau pavé en camaïeu de la cathédrale de Sienne, que l'on admire encore aujourd'hui à côté des chefs-d'œuvre de Beccafumi.

Un des peintres siennois les plus féconds est le malheureux le Berna, dont Vasari nous raconte la fin tragique. Ce fut plutôt un dessinateur qu'un coloriste. Il peignit un grand nombre de chapelles à fresque, à Sienne même, à Cortone, à Arezzo, et décora, dans Florence, la chapelle San-Niccolo, de l'église du Saint-Esprit. Il avait entrepris, à San-Gimignano di Valdelsa, des peintures représentant des sujets de l'Ancien Testament qu'il allait terminer lorsqu'il tomba de son échafaud et se fracassa les membres d'une manière si horrible, qu'il mourut au bout de deux jours. Un accident du même genre arriva au peintre florentin Domenico Dubiani. On voit encore à San-Gimignano les fresques de l'infortuné peintre. On s'aperçoit qu'il n'a pu y mettre la dernière main, surtout à leur couleur, qui n'a rien de l'éclat et de la variété des peintures de l'école siennoise. Le Berna, dont les productions datent de 1381, fut un des premiers peintres qui se soient attachés à imiter les animaux.

On distingue encore parmi les maîtres primitifs siennois Andrea di Vanni, son émule et son élève Luca di Tomè, et Segna, contemporain de Duccio, dont la fécondité fut prodigieuse, et dont cependant il n'existe plus qu'un très-petit nombre d'ouvrages que l'on a réunis dans la galerie de l'Académie des beaux-arts de Sienne.

Autant le talent de Duccio était gracieux et suave, autant celui de Segna était énergique. Le plus remarquable des tableaux de ce maître est celui qu'on voit à Sienne, et qu'il a signé sur le glaive que saint Paul tient dans sa main.

Sermino di Simone fut un peintre aussi fécond que les précédents, mais tous ses ouvrages sont détruits ou ont été perdus. On ne connaît de lui qu'une grande fresque représentant la madone et l'enfant Jésus, placée dans le palais public de Sienne, dite la *Madone du baldaquin*, et dont Lippo Memmi, son élève, a fait une copie ou plutôt une imitation, que l'on voit dans la salle du Conseil de San-Gimignano.

Lippo Memmi eut un frère dont la renommée effaça la sienne et que l'amitié de Pétrarque a immortalisé. En commençant la vie de Simone Memmi, Vasari s'écrie : « Heureux l'artiste dont le talent appelle la fortune et les honneurs ! Plus heureux cent fois l'artiste qui sait gagner l'amitié d'un de ces hommes dont les écrits glorieux transmettent sûrement son nom à la postérité la plus reculée ! »

Ce fut à la cour d'Avignon que Simone Memmi rencontra Pétrarque. C'est là, sans doute, qu'il exécuta le portrait de Laure et de Pétrarque que l'on voit dans un manuscrit de la Laurentiana. C'est à l'occasion de ce portrait de Laure que le poëte adressa au peintre ces sonnets qui ont immortalisé sa mémoire [1].

Pendant son séjour à Avignon, Simone Memmi exécuta ces peintures à fresque, représentant le couronnement de la Vierge, que l'on voit sous le porche de la cathédrale de cette ville, et, peut-être, une partie des peintures du palais des papes, que l'on a attribuées au Giottino?

Simone Memmi avait longtemps travaillé dans l'atelier de Giotto : il l'accompagnait quand celui-ci exécuta, à Saint-Pierre de Rome, la fameuse mosaïque de la nacelle. Simone Memmi imita Giotto d'une manière par trop littérale : au charme et à la douceur de l'école siennoise, il ajouta la science du maître florentin ; cependant il ne doit peut-être qu'aux vers de Pétrarque de ne pas avoir été perdu dans la foule de ses imitateurs.

Pierre Lorenzetti est le Zurbaran de l'école siennoise. Il s'est attaché à peindre de préférence les moines, les solitaires, et il les représente dans toutes les attitudes de la méditation et de la prière. On voit les ouvrages de ce maître au Campo Santo, à Pise, dans la galerie des Offices de Florence, et dans l'ancienne cathédrale d'Arezzo. Il ne faut pas confondre ce peintre avec Ambroise Lorenzetti, si vanté par Ghiberti, dans son opuscule sur l'art. On voit de ce Lorenzetti un tableau fort curieux, dans la galerie de l'Académie des beaux-arts de Florence. Il peignit aussi dans le palais public de Sienne des fresques qui existent encore aujourd'hui.

L'école siennoise, dérivée de l'école byzantine, qui sut unir à la tristesse et à la rude majesté des types grecs la douceur et le charme de la nature italienne, fut, comme on le voit, féconde en artistes : nous citerons encore Buonamico, Taddeo di Bartolo, Agnolo.

Cette école siennoise, si fière de son antériorité sur l'école florentine, ne lui fut donc inférieure ni sous le rapport du talent, ni sous le rapport de la fécondité. Elle s'éteint, il est vrai, dans le courant du XIVe siècle, après s'être scindée en deux groupes fort distincts, dont l'un continue les anciennes traditions, dont l'autre se mêle au courant du

[1] Vasari, I, 355.

siècle et arrive à une prompte décadence; elle finit par être absorbée, dans le courant du xve siècle, par l'école florentine, qui détruit l'individualité siennoise, comme Florence avait détruit sa liberté.

Le peintre lucquois Bonaventura Berlinghieri et Bartolommeo, peintre florentin, dont on voit une Annonciation à l'église des Servites, à Florence, sont contemporains de Margaritone. Ce tableau de Bartolommeo, qui paraît bien authentique et auquel l'église où il est placé doit son nom, est très-curieux. C'est une peinture assez triste, et, il faut le dire, fort laide; cependant on raconte qu'elle ne fut achevée qu'au moyen d'une sorte de participation d'un être surnaturel. Bartolommeo, en effet, ayant à peindre l'Annonciation, commença par la figure de l'ange, qu'il exécuta facilement, mais quand il fut arrivé à la figure de la Vierge, il ne lui fut pas possible de trouver l'expression qu'il voulait lui donner. Après s'être longtemps essayé, il effaça la figure qui ne le satisfaisait point, et s'endormit. Pendant son sommeil, un ange descendit du ciel, prit ses pinceaux et peignit la figure de la madone que l'on vénère aujourd'hui. Quelle que soit son origine, cette figure manque de beauté. Elle a le caractère des mauvaises peintures grecques du temps: depuis, on a essayé de la retoucher, mais on n'a fait que la dénaturer et l'enlaidir. Nous ne voulons voir là qu'une supercherie monacale, qui, du reste, a fait la fortune du couvent et de l'église.

La chapelle où se trouve cette pauvre peinture est en effet d'une extrême magnificence. Pierre, fils de Côme de Médicis, le Père de la patrie, la fit construire à ses frais, sur les dessins de Michelozzo Michelozzi, qui lui a donné la forme d'un polygone. La voûte est soutenue par quatre belles colonnes de marbre d'ordre corinthien, dont les bases et les chapiteaux sont d'un merveilleux travail. Les murailles sont toutes revêtues de marbre ou de mosaïques précieuses. On ne voit partout qu'agates, lapis-lazuli et chalcédoine. Le pavé même est de porphyre et de marbre serpentin, dans lequel toutes espèces de matières précieuses sont symétriquement disposées. L'autel, d'argent massif, exécuté sous la direction de Matteo Nigetti, ne fut placé là qu'en l'an 1600, par l'ordre de Ferdinand Ier. Les lampes, les encadrements de l'autel et les autres ornements sont également en argent massif ou en vermeil. Une immense quantité d'*ex-voto*, tous en argent, représentant des bras, des jambes et toutes les parties du corps des malades qui les ont fait accrocher là, complètent d'une manière des plus bizarres la décoration de cette chapelle. On voit que la peinture de Bartolommeo est pour la chapelle des Servites une inépuisable source de richesses. Il est dans cette même église de l'Annunciata une chapelle plus modestement décorée, mais qui contient un trésor bien autrement précieux que toutes les mosaïques et les ornements d'argent massif de la chapelle de Bartolommeo, c'est celle où est placée la célèbre madone dite *del Sacco*, d'André del Sarte. Les quelques pas que l'on fait de l'un à l'autre de ces tabernacles suffisent pour nous montrer l'art dans son enfance et l'art arrivé à son dernier degré de perfection. C'est bien cette adorable madone que l'on pourrait croire peinte par la main des anges.

VII

Bartolommeo et Margaritone couvraient encore de leurs peintures les murs des églises de la Toscane, quand naquit Cimabué. Ce nom annonce toute une révolution dans l'art, révolution un peu exagérée par Vasari, mais qui n'est pas moins réelle.

Cimabué sut exécuter, et sur une échelle plus large, ce que Guido de Sienne avait tenté dans cette ville, près de vingt ans avant sa naissance. Il généralisa, il étendit à toute l'Italie cette émancipation du génie italien, essayée déjà dans différentes villes, mais qui nulle part n'avait pu encore échapper complétement à la vieille et rude influence byzantine. Il remplaça les patrons d'autrefois par l'étude de la nature. Il ne la voit, il est vrai, qu'avec un œil encore prévenu et sous l'empire d'anciennes habitudes, mais enfin il la voit. Cimabué peignit de 1260 à 1300. Il existe encore un certain nombre de ses ouvrages dans les églises de Florence, mais c'est seulement par ses fresques de l'église supérieure d'Assise qu'on peut se faire une idée précise de son talent. C'est là qu'on retrouve le maître original qui osa, l'un des premiers, remplacer par des peintures les mosaïques des tribunes et des coupoles, et mettre à la place d'images traditionnelles des personnages de son invention. Les figures colossales de Jésus et de Marie placées au sommet de la voûte sont encore, il est vrai, conçues dans le mode byzantin. Les types étaient consacrés et la tradition était trop puissante pour que l'on pût tout à coup lui échapper; mais dans les figures d'évangélistes et de docteurs qui, du haut de leur chaire, expliquent les saints mystères de la foi à des moines qui les entourent, il s'est donné plus libre carrière, et, il faut le dire, jusqu'alors rien de pareil n'avait été essayé.

Cimabué, architecte habile, savant et lettré comme la plupart des grands artistes de la renaissance, ne manqua pas de ce savoir-faire qui ne nuit jamais au succès d'une œuvre. Vasari, de son côté, décidé comme il l'était à faire prévaloir l'école florentine sur toutes les autres écoles provinciales, n'a pas négligé, dans la vie de Cimabué, d'insister sur certains détails de mise en scène, qui produisent sur la foule un effet assuré. Tout Florence répète encore l'histoire de cette antique image de la Vierge, conservée de nos jours dans la chapelle des Ruccelaï, à Santa-Maria-Novella. Il semble que la renaissance de l'art date du jour où ce vénérable tableau fut achevé, et cependant il est bien inférieur aux peintures d'Assise. La madone de Santa-Maria-Novella nous représente la Vierge et l'enfant Jésus entourés d'anges. La dimension des personnages est plus grande que nature.

Quand Cimabuë eut achevé sa peinture et qu'il la montra à ses contemporains et à ses élèves, avec une certaine coquetterie, ils la trouvèrent d'une si merveilleuse beauté que, s'en emparant en quelque sorte de force, ils la transportèrent processionnellement et à son de trompe dans l'église où on la voit aujourd'hui.

Il faut une certaine foi, ou plutôt une initiation aux

mystères de l'art, pour apprécier toute la valeur de cette peinture assez triste. Un de ses grands mérites fut sans doute de réunir un grand nombre de personnages, de costumes et d'attitudes variées. Les chairs sont encore bises et bronzées, comme celles des peintures de l'époque antérieure ou contemporaine. La sécheresse est la même ; seulement les plis des draperies affectent moins la ligne droite, sont plus nombreux et épousent la forme qu'ils recouvrent ; ses figures d'anges se ressemblent presque toutes, et la beauté de la madone colossale est fort problématique et ferait croire que, vers 1270, on avait sur la beauté d'autres idées que de nos jours : en revanche, quelques-unes de ces figures, et particulièrement les vieillards, ont une expression individuelle et majestueuse qu'aucun peintre n'avait encore donnée à ses personnages. C'est par là surtout que Cimabué se distingue ; c'est de cette façon qu'il a si profondément gravé son empreinte.

On voit encore de ce peintre, à Florence, un Saint François, dans l'une des chapelles de Santa-Croce, dans l'église de la Trinité et dans celle des Dominicains, deux figures de madones entourées de prophètes. Nous ne parlerons pas de la quantité de tableaux attribués à ce maître, que l'on montre dans les collections et chez les marchands de Florence. Il en est de Cimabué comme de Raphaël : tout tableau peint de 1260 à 1350 qui n'est pas signé et qui présente ses types de prédilection doit être de ce maître.

F. DE MERCEY.

(La suite au prochain numéro.)

GALERIE DU XIXe SIÈCLE

XI

BÉRANGER.

V

Béranger s'était épris de Chateaubriand jusqu'à la passion[1] ; mais il n'essaya point de l'imiter[2]. Il comprenait que le style du maître catholique, isolé de sa doctrine religieuse et de sa superbe mélancolie, ne serait plus aux mains d'un écolier qu'affectation, bizarre enflure et parodie. Il s'apercevait d'ailleurs, lui dont l'ambition s'éveillait, qu'Eudore et Chactas avaient épuisé l'admiration dans cet ordre de majesté, de rêverie et de larges peintures. Celui-là seul, se disait-il, ou à peu près, attachera et forcera à un degré pareil l'attention et l'enthousiasme, qui réagira contre la glorieuse influence, en profitant de ses conquêtes ; qui portera dans le milieu des humbles réalités journalières la faculté de vision intuitive que Chateaubriand a dépensée à la reconstruction des époques disparues et à l'évocation des magnificences surnaturelles ; qui enchantera le peuple de France en lui parlant de la France et de la Seine, comme l'autre a ravi les songeurs et les pèlerins de tout pays en les entretenant de la Palestine et du Meschacébé ! Il allait donc, inquiet, aiguillonné, jaloux de s'approprier un cadre simple et naturellement brillant, où il pût enclore à l'ordinaire le tableau familier de sa vie et de la vie de ses égaux, sans se défendre d'y introduire le sublime en déshabillé. Mais quelle serait cette forme souhaitée, qu'il fallait inventer ou retrouver brève, claire, expansive, émouvante ? La comédie ? Béranger, en la tentant, eût désespéré d'approcher de Molière, et il dédaignait de surpasser Gresset[1] ! L'ode ? Eh ! n'était-ce pas depuis Malherbe jusqu'à J.-B. Rousseau et Lebrun le moule convenu de la poésie extérieure au poëte, la cloche banale des hyménées prin-

[1] Entraîné par *René*, Béranger a résisté à *Corinne*. Il a parlé, dans sa *Biographie*, de madame de Staël en des termes messéants que j'aurais honte de répéter. Cette femme de génie et de passion, qui aima tant Dieu, son père, sa liberté, a eu contre elle la tribu des rieurs. Pas plus que Henri Heine, Béranger n'a compris cette intelligence toujours grave et toujours exaltée. Les pessimistes ne pardonnaient pas à l'auguste interprète de la création sa confiance dans « une certaine beauté de l'univers, qui n'est pas là pour narguer l'homme, mais pour lui prédire de meilleurs jours ! »

[2] Quelqu'un me fait remarquer que la chanson de 1814, *les Gaulois et les Francs*, dont au premier abord le titre et la donnée s'expliquent peu, pourrait bien n'être qu'un souvenir de la bataille fameuse des *Martyrs*. Dans les dernières chansons, *la Dernière Fée*, n'est-ce pas l'humble filleule de Veleda ?

[1] « Je relus Molière, disait Béranger, et je renonçai au théâtre. « Je sentis que je n'étais pas un homme de drame, mais un homme « de style. Mes comédies auraient été à peu près à la hauteur du « *Méchant*, de Gresset. » (*Souvenirs de Béranger*, par Eugène Noël). Béranger revenait souvent sur Molière. Il écrivait à une femme qui préparait un poëme sur l'auteur de *Tartufe* : « Nulle part « vous n'avez parlé de l'admirable bon sens du grand contempla- « teur, comme l'appelait Boileau. Il fallait aussi faire l'éloge du « style de Molière, le plus beau de notre théâtre, prose et vers, « et dire que notre grand comique est le plus parfait des au- « teurs dramatiques, parce qu'il est celui qui a marié l'art avec « la nature. Enfin, ne pourriez-vous, dans votre rapprochement « de Molière avec Shakspeare, parler, comme je vous l'avais « dit, de la vie active, accidentée, pauvre quelquefois, qui fait « des hommes avant de faire des écrivains, chose qui assure la « prééminence de ceux qui ont reçu pareille éducation, ce qui « n'empêche pas les autres d'avoir leur utilité. » (*Lettres de Béranger*, par madame Colet.) Il avait même les minuties de l'admiration : « Il citait, comme vrai tour de force, de concision et « d'énergie dans les moindres détails, le vers d'Horace à Ar- « nolphe (dans l'*École des Femmes*) :

La place m'est heureuse à vous y rencontrer.

« Quelle abréviation étonnante ! naturelle pourtant dans la « bouche d'un jeune homme qui brûle de raconter ses succès « amoureux. » M. Michelet, invoqué par Eugène Noël, disait un jour : « Béranger a plus d'affinité avec Molière qu'avec aucun « homme du siècle de Louis XIV ; tous deux ont soufflé le feu « de la révolution : Molière par *Tartufe*, Béranger par la chan- « son nationale. Mais dans quelle forme contenue, mesurée, « prudente ! Avec tant de hardiesse, quelle vie sage, irrépro- « chable ! » Mais Molière l'emportera toujours par la chaleur du cœur, par le pathétique purement naturel de son œuvre, et aussi par l'ampleur de sa veine, par la puissance opulente de son langage qui semble vivre. C'est le plus vigoureux et le plus franc des peintres de fresques. Béranger, dans les plus parfaites expressions « de son tardif génie, » n'est que le plus exquis des miniaturistes.

ciers et des royales funérailles, la trompette obligée de tous les cortéges? n'était-ce pas comme une médaille vert-de-grisée chez les grands, qui ne pouvait pas devenir la monnaie des petits? Enfin, puisqu'il fallait tout calculer en vue des plaisirs du futur auditoire, Béranger avait-il oublié ce mot d'une femme spirituelle, qui pourtant n'était pas du peuple : « Un dithyrambe, n'est-ce pas encore plus ennuyeux qu'une ode ? [1] » La dolente élégie échouera toujours auprès de ceux qui ont un trop lourd devoir envers les vivants pour s'enterrer à demi dans le tombeau des morts, et les voiles coquets de la pleureuse gagée des cimetières blesseraient les yeux des affligés qui n'ont pas de quoi payer leurs habits de deuil. L'épigramme à la Martial était trop concise et trop fine pour un public qui ne comprend pas les plaisanteries à demi-mot, et qui se méfie volontiers des bouffons. Le château de la Fable et du Conte est clos depuis La Fontaine, et nul ne rouvrira la grille du parc magique où la *Cigale* crie famine à *Joconde*, où les *Deux Pigeons* plaignent la *Fiancée du roi de Garbe* encore plus que son mari [2]. Une petite maison de fermier restait pourtant à louer depuis la mort de Florian. Mais Arnault l'a prise à bail ; Arnault, l'ami et le soutien de Béranger ; Arnault, que le plus habile alchimiste des nuances intellectuelles pourra nommer « un Béranger de la fable [3], » quand Béranger possédera un logis et un champ labourable. En attendant, Béranger n'a rien que sa pauvreté et son souci. Il grimpe et redescend souvent ses cinq étages, cherchant son dîner, en même temps qu'un thème poétique ; il va au Musée des antiques étudier les statues que Landon lui donne à décrire [4] ; il se retire quelques mois à Péronne, chez son ami Quénescourt, qui voudrait plus longtemps le garder à sa table [1] ; il devient, par le crédit d'Arnault, expéditionnaire au ministère de l'instruction publique [2] ; mais il n'atteint pas à son but ! Il ne devine pas même qu'il s'en approche tous les jours, quand, avec son clair filet de voix, il fredonne à ses Iris de mansarde et à ses camarades de bureau les chansonnettes un peu gaillardes qui lui viennent à travers les écoles buissonnières de sa vie errante, pour abréger son chemin et pour le délasser de ses pénibles marches de solliciteur, ou de

1 Au fond, Béranger faisait surtout au lyrisme, depuis Pindare jusqu'à Lamartine, un procès de tendance : l'ode, c'était pour lui privilége et aristocratie. « Pourquoi ne chanterait-il pas pour « les passants du boulevard? » écrivait-il à M. Sainte-Beuve dans une lettre que je crois citer exactement, à l'instant où les amis de Victor Hugo regrettaient peut-être de le voir abandonner l'art pur des *Orientales* et l'inspiration religieuse des *Feuilles d'automne*, pour engager sa muse sous le drapeau des querelles politiques. « Pourquoi ne chanterait-il pas pour les passants du « boulevard? » tout Béranger est là. Il ne permet pas leurs libres jeux aux organisations différentes de la sienne ; il ne veut pas qu'on ait la liberté de chanter dans le salon ou dans la solitude, « et c'est un triomphe pour lui, » me disait un malin critique, « qu'un poëte de plus qui s'encanaille. »

2 Béranger a donné quelquefois la tournure de la chanson aux contes et à l'apologue, mais j'ai peu de goût pour *le Dauphin* et pour *le Nègre et les Marionnettes*. En relisant la fable-chanson de Béranger, je pense fatalement au *Négrier* de Henri Heine ; je me retrouve dans le large courant de la grande poésie, et je laisse tomber le petit volume du chansonnier.

3 « M. Arnault est maître dans la fable serrée et laconique. J'ai « été très-frappé, en le lisant, de voir combien ces espèces de « moralités ou de mots incisifs qui terminent chaque pièce res- « semblent souvent à certains traits, également aiguisés et limés, « qui brillent dans les chansons de Béranger : celui-ci, à ses dé- « buts, a profité évidemment du voisinage de M. Arnault, et « c'est un honneur pour ce dernier. » (Sainte-Beuve, sur Arnault. *Causeries du Lundi*, tome VII.)

4 Arnault avait recommandé son jeune ami à Landon, l'éditeur des *Annales du Musée*. Il travailla activement aux volumes de 1805 et de 1806. Il était chargé de cette tâche ingrate de la description plastique, si difficile pour ceux qui n'ont ni la science d'un Winckelmann ou d'un Lessing, ni la lumineuse palette de ce Titien de la parole écrite, M. Théophile Gautier. Quelles étaient en art les opinions de Béranger ? M. Paul Boiteau nous les a transmises, mais sans assez de précision. « J'ai eu la joie d'aller au Musée et à divers Salons avec lui ; « il excellait à analyser les peintures anciennes, et ne né- « gligeait aucune des pages distinguées de notre école vivante. « Ses souvenirs du *Musée Landon* lui revenaient à chaque pas. « Poussin était son peintre, et Puget son sculpteur. Les détails « du métier même ne lui échappaient pas ; il en indiquait les dé- « licatesses. Mais, en dépit de cette science soigneuse, sa théorie « de l'art populaire planait sur toutes ses dissertations. » Parmi les modernes, on devine d'avance quelles étaient les préférences de Béranger. Il admirait Vernet, Charlet, Decamp et le statuaire Rudde. Il ne comprenait rien à l'art savant et chastement beau de M. Ingres, et n'entendait pas davantage la grande âme qui s'exprime avec tant de sombre éloquence dans les toiles d'Eugène Delacroix, qu'il nommait des *barbouillis*, au dire de M. Savinien Lapointe. De tels arrêts se retournent contre le juge, et le condamnent. — Béranger apprit du moins, à défaut d'esthétique, le respect des chefs-d'œuvre de Phidias et de Cléomène, quand il collaborait avec Landon. En 1815, quand tant de merveilles reprirent la route de l'étranger, ce n'était pas seulement le patriote qui gémissait dans ces vers :

Près de vous, j'en ai mémoire,
Donnant prise à mes rivaux,
Des arts, enfants de la gloire,
Je racontais les travaux.
A notre France agrandie
Ils prodiguaient leurs tributs.
Rassurez-vous, ma mie,
Je n'en parlerai plus.

(*Plus de politique.*)

1
Las, sur les flots, d'aller rasant le bord,
Je saluai sa demeure ignorée.
« Entre, et chez moi, dit-il, comme en un port,
« Raccommodons ta voile déchirée.
Cessez vos chants, prêtres ; c'est à ma voix
De le bénir pour la dernière fois. »

Proclamé roi de ces festins joyeux,
A son foyer je fais sécher ma lyre,
J'y vois pour moi se dérider les cieux,
Et mon pays daigne enfin me sourire.

A mes chansons que sa joie applaudit !
Sur mes succès son cœur s'en fait accroire,
Et s'enivrant des fleurs qu'il me prédit,
Prend leur parfum pour un encens de gloire.

(*Chant funéraire sur la mort de monsieur Quénescourt.*)

2 Béranger, on le voit, dut beaucoup à M. Arnault, qui le patronna chez M. de Fontanes, alors grand maître de l'Université, comme il l'avait patronné chez Landon. Mais, en 1816, la chanson des *Oiseaux*, adressée à M. Arnault, exilé, rétablissait la balance entre les deux amis, tous les deux débiteurs l'un de l'autre.

L'hiver, redoublant ses ravages,
Désole nos toits et nos champs ;
Les oiseaux sur d'autres rivages
Portent leurs amours et leurs chants.
Mais le calme d'un autre asile
Ne les rendra pas inconstants ;
Les oiseaux que l'hiver exile
Reviendront avec le printemps.
. . . .
Ils penseront à notre peine,
Et, l'orage enfin dissipé,
Ils reviendront sur le vieux chêne
Que tant de fois il a frappé.
Pour prédire au vallon fertile
De beaux jours alors plus constants,
Les oiseaux que l'hiver exile
Reviendront avec le printemps.

(*Les Oiseaux.*)

ses rebutants labeurs d'employé. Il a rencontré Désaugiers dans la rue, et il a murmuré entre ses dents : « Des chansons! j'en ferais d'aussi jolies que toi, si je voulais! » Attendez qu'il le veuille, et qu'il rassemble dans ce décisif effort toutes les forces qu'il dissipait au hasard, il aura découvert son talisman; il saura le « Sésame, ouvre-toi? » de la renommée; il tiendra cette possession inaliénable, κτῆμα εἰς ἀεί, que Thucydide conquit en rédigeant son histoire; il sera le suzerain de la chanson [1].

VI

Addison a mis en tête de l'épopée latine dont Master Punch est le protagoniste ce fastueux programme en un vers :

Admiranda cano levium spectacula rerum.

Si j'avais la prétention de *chanter* Béranger, je dérogerais maintenant à mon profit la devise d'Addison. Et moi aussi, je vais toucher à des *choses légères*, qui ont été pour le monde l'occasion d'un étonnant spectacle. Mais, en vous attirant à mon tour sur les tréteaux de ma critique, ne vous ôterai-je rien du prestige qui partout vous précède et vous suit, ô troupeau court-vêtu des héroïnes en raccourci, ô bruyant cortége des actrices à la voix perçante ! ne vais-je pas, maladroit metteur en scène, faire tort à la magie de vos bottes de sept lieues, ô messagères cosmopolites du poëte, ô chansons,

Petits-Poucets de la littérature.

« Un recueil de chansons est et restera toujours un livre sans conséquence. » C'est la conclusion expresse de la préface du recueil où Béranger rééditait en 1821 ses chansons de 1815, corrigées et fort augmentées. Dès cette époque, tout me le persuade, sa modestie n'allait pas sans apprêts : c'eût été sincérité parfaite, si l'aphorisme fût venu en 1810, quand déjà pourtant Béranger avait son grade dans la milice de Panard et de Collé. [1] Alors peut-

[1] M. Sainte-Beuve, je vise, on le voit, à rassembler ici tous ses jugements épars sur Béranger, a magistralement analysé ce long et difficultueux enfantement du talent chez le chansonnier : « Il « est exactement de l'ordre littéraire comme de l'ordre naturel « d'organisation, et de l'esprit comme de la vie. La vie est, jusqu'à « un certain point, indépendante de la forme de l'organe ; mais, « une fois l'organe donné dans sa forme générale, elle s'en sert « comme d'un point d'appui ; elle l'élabore, l'organise au dedans, « et se l'approprie, pour ainsi dire. De même, avant l'œuvre tout « à fait entamée et avancée, il y a plus d'une forme, je le crois, « plus d'une issue possible à un esprit vif pour se produire et « donner tout ce qu'il contient ; mais une fois la forme de l'œuvre « prise ou imposée, pour peu qu'elle convienne, l'esprit s'y « loge à fond et y passe tout entier. Béranger, d'abord, ne se « croyait pas fait pour la chanson ; il cherchait la grande poésie « dans les genres réputés nobles : s'il s'essayait dans le refrain, « c'était sans but et par délassement. Mais, un beau jour, il s'a- « perçoit que la chanson peut tenir l'essentiel, même le grand, « et le voilà qui s'y porte en entier et y triomphe. » (*Portraits contemporains*, tome II, J.-J. Ampère.) Il avait déjà décrit ailleurs ces formations successives du poëte dans des vers élevés à la fois et familiers, épître à Béranger qui est tout ensemble un portrait, une critique, une histoire.

. . . .
. . . .
Avant le soir d'héroïque disgrâce,
Du drame entier, dès le commencement,
Témoin caché dont je poursuis la trace,
D'un coup de foudre à douze ans désigné,
Que faisais-tu, chantre prédestiné ?
En quel réduit fleurissait ta jeunesse ?
Quels bras aimés t'en sauvaient la rigueur ?
Quels traits malins, t'aiguisant leur finesse,
Gardaient sa flamme à ton glorieux cœur ?
Vaste en projets qui ne devaient pas naître,
Sans le savoir ménageant tes retards,
Tu te crus fait pour la flûte champêtre,
Et ta houlette eut de naïfs écarts.
De Marengo pendait alors l'épée ;
Un Charlemagne aspirait au parvis :
Cela, je crois, te rappela Clovis,
Et tu rêvas de classique épopée,
Toi, fils de l'hymne et de la Ménippée !
Ainsi, sans guide et vers des buts lointains,
Chemin faisant, accosté de Lisette,
Entre Clovis et les amours mutins,
Par complaisance égayant ta musette,
Génie heureux, facile aux contre-temps,
Tu te cherchais encore après trente ans ;
Tu te cherchais,.... quand la France foulée
Te laissa voir deux fois dans la mêlée
Ce sein de feu que Thersite conquit !
Tout était mûr ; les astres s'entendirent ;
Des cieux brûlants quelques pleurs descendirent,
Lente rosée,.... et ta chanson naquit !

(*Portraits contemporains*, t. I, Béranger.)

[1] Béranger aimait à vanter ses prédécesseurs dans la *gaie science*; mais était-ce bien chez lui modestie, et ne provoquait-il pas à des comparaisons qui ne pouvaient lui devenir désavantageuses? « Au reste, il a eu plus d'un rapport avec Panard. Comme lui, il « fut d'abord simple expéditionnaire, et comme lui se passa de « grec et de latin, et d'amour à la Saint-Preux. » (Joseph Bernard.)

Du temps passé j'apporte des nouvelles :
J'ai bu jadis avec le bon Panard.
Amis du vin, de la gloire et des belles,
Daignez sourire aux chansons d'un vieillard.

(*Le Bon Vieillard.*)

. . . .
Elle a chanté dans sa jeunesse
Ces couplets, comme on n'en fait plus,
Où Favart peignait la tendresse,
Où Panard frondait les abus.
Contre l'humeur qui nous irrite
Quels antidotes souverains !
Leurs vers badins,
Francs et malins,
Aux moins joyeux faisaient battre les mains.
Ah ! rappelons à Marguerite
Leurs vieux airs et leurs gais refrains.

(*Bouquet à une dame âgée de soixante-dix ans.*)

La préface de 1815 est complétée par un dialogue apocryphe, entre un censeur et le chansonnier, qui se déguise sous le masque de Collé. La prose de Collé valait mieux que celle dont son disciple lui imposa la responsabilité; mais Collé n'eût pas écrit ce couplet voltigeant où son nom est enchâssé dans la rime :

Momus a pris pour adjoints
Des rimeurs d'école :
Des chansons en quatre points,
Le froid nous désole.
Mirliton s'en est allé.
Ah! la muse de Collé,
C'est la Gaudriole
O gué !
C'est la Gaudriole.

(*La Gaudriole.*)

Plus tard, Béranger était devenu plus circonspect à l'égard de ceux qu'il lui déplaisait de traiter encore en maîtres. On lit dans la préface de 1833 : « On m'a reproché d'avoir dénaturé la « chanson, en lui faisant prendre un ton plus élevé que celui des « Collé, des Panard, des Désaugiers. J'aurais mauvaise grâce à « le contester ; car c'est, selon moi, la cause de mes succès. D'a- « bord, je ferai remarquer que la chanson, comme plusieurs « autres genres, est toute une langue, et que, comme telle, « elle est susceptible de prendre les tons les plus opposés. J'a- « joute que, depuis 1789, le peuple ayant mis la main aux affaires « du pays, ses sentiments et ses idées patriotiques ont acquis un « très-grand développement : notre histoire le prouve. La chan- « son, qu'on avait définie l'expression des sentiments populaires,

être il prisait moins ses francs refrains que ses glaciales romances [1]. Désabusé de l'épopée et de l'idylle, il se remémorait les épithalames dont il avait enrichi mademoiselle Judith Frère [2], par deux fois demoiselle d'honneur ; il engrangeait les grivoiseries qu'il avait disséminées à Péronne en 1806 et en 1807, aux soupers du *Couvent des Sans-Soucis ;* à Paris, depuis 1800, à la *Société des Déjeuners*, où l'avait introduit Arnault ; *l'Ami Robin* essayait de fraterniser avec les *Gueux ;* la *Gaudriole* promettait *Bon Vin et Fillette* à *l'Homme rangé; les Gourmands* râllaient les plats de *la Grande Orgie ; le Carillonneur* et *le Voisin* narguaient *le Jour des Morts* ; *le Vieux Célibataire* disait raca à *la Musique ;* gorge nue, la *Bacchante* recueillait les agaçantes confidences de *la Grand'Mère* ; toute la compagnie, très-mêlée et fort peu recommandable, ripostait aux *tourlouribo* par les *fariradondé* ; bref, en 1811 « les disciples de Momus et d'Epicure » louaient en connaissance de cause les *Chansons morales et autres* par « *Monsieur un tel,* membre d'une société de gens de bon goût et de mauvais ton, » et plus

« devait s'élever à la hauteur des impressions de joie ou de tris- « tesse que les triomphes ou les désastres produisaient sur la « classe la plus nombreuse. Le vin et l'amour ne pouvaient « guère plus que fournir des cadres pour les idées qui préoccu- « paient le peuple exalté par la Révolution ; et ce n'était plus « seulement avec les maris trompés, les procureurs avides, et la « barque à Caron, qu'on pouvait obtenir l'honneur d'être chanté « par nos artisans et nos soldats, aux tables des guinguettes. Ce « succès ne suffisait pas encore : il fallait de plus que la nouvelle « expression des sentiments du peuple pût obtenir l'entrée des « salons, pour y faire des conquêtes dans l'intérêt de ses senti- « ments. De là, autre nécessité de perfectionner le style et la « poésie de la chanson. »

1 La romance n'était pas le fait de Béranger, et il laissa d'ordinaire le champ libre à Millevoye, à M. de Ségur, à M. de Laborde, ces fournisseurs ordinaires de Blangini ou de madame Gail. Deux fois pourtant, sollicité par son ami Wilhem, il se risqua, et deux fois il échoua. Rien n'est plus médiocre que son *Charles VII*, et ses *Adieux de Marie-Stuart*, où il n'eut pas même le mérite de traduire en nouveau langage les vers touchants que la tradition prête à la veuve de François II, et qui sont en réalité de M. de Querlon. Il faut adjoindre à ces deux tentatives malencontreuses les couplets sur la mort de Parny ; mais cet hommage filial de Béranger nous rappelle du moins « combien son essaim d'a- « beilles, avant de prendre le grand essor et de s'envoler dans le « rayon, avait dû butiner en secret, et se nourrir au sein des « œuvres de l'élégiaque railleur. « (Sainte-Beuve, sur Parny.)— Pour ne rien oublier, j'indiquerai *la Prisonnière et le Chevalier*, froide parodie du genre à la mode. Béranger ne pouvait rien comprendre à l'idéal convenu du *beau Dunois*, et ce n'était pas seulement question de littérature que son ressentiment vivace contre les pâles et roucoulants évocateurs du moyen âge :

Quand, jeune encor, j'errais sans renommée,
D'anciens châteaux s'offraient-ils à mes yeux ;
Point n'invoquais, à la porte fermée,
Pour m'introduire, un nain mystérieux.
Je me disais : Tendresse et poésie
Ont fui ces murs, chers aux vieux troubadours.
Fondons ailleurs mon droit de bourgeoisie !
Je suis du peuple ainsi que mes amours.

(La Fille du peuple.)

2 J'en préviens ceux qui chercheraient ici la légende de *sainte Lisette*, que je ne prononcerai pas sans doute une seconde fois le nom de mademoiselle Judith Frère. Elle a eu ses hagiographes : Lamartine, Michelet, Alexandre Dumas. C'est beaucoup et c'est trop. Mademoiselle Judith, n'était-ce pas (toute réserve admise à l'honneur de son caractère) Thérèse Levasseur, qui profite du changement des temps et qui prend sa revanche vis-à-vis de l'opinion? Encore Rousseau avait-il épousé Thérèse ! L'amie octogénaire de Béranger ne se maria jamais. Ce fut là, du reste, dans une époque qui a ses préjugés, une raison suffisante pour les apothéoses.

d'un annonçait à l'auteur qu'il siégerait quelque jour parmi « les dignitaires du joyeux chapitre ! » Mais Béranger ne s'enorgueillissait pas pour si peu, et se tenait content d'être *Monsieur un tel*. Je n'affirmerai pas qu'il eut tort.

Au commencement de 1813, les appointements de *Monsieur un tel*, à l'Instruction publique, atteignaient le chiffre inespéré de 2,000 francs. Les vers de Béranger l'avaient, mieux encore qu'Arnault, protégé auprès du ministre. Même pour devenir sous-chef, au temps jadis la qualité de poëte n'était pas un démérite. Un incident faillit tout gâter. M. de Fontanes certain jour, méditait, accoudé à sa fenêtre, un nouvel épisode de *la Grèce sauvée* ou peut-être quelque ode d'un goût moins universitaire (celle à *une jeune mariée*, par exemple), quand il entendit descendre du troisième étage une chanson sur l'air connu : *Quand un tendron vient en ces lieux*, et les éclats de rire accompagnaient la voix du chanteur. Il eut la curiosité de juger sur pièces le délit de ses commis trop plaisants. La chanson, d'une vive allure et d'un rhythme fringant, où le refrain venait et revenait comme l'étincelle électrique du couplet, c'était *le Roi d'Yvetot* [1]. Le poëte qui vivait toujours en M. de Fontanes conseilla spirituellement le ministre : il offrit de l'avancement à Béranger. Béranger refusa, une chanson ne lui semblant pas être un exploit administratif ; mais il fallut copier la chanson pour le grand maître, qui la porta aux Tuileries. Ce fabliau, d'une opposition sans aigreur, cette histoire du *pays où l'on dort*, redite au milieu des Ilions embrasés, ce panégyrique des Grandgousiers et des Gargantuas sédentaires où germait une velléité de satire contre les plus généreux des Alexandre, toujours un peu parents des Picrocholes, toutes les épices de ce ragoût gaulois mirent en gaieté Napoléon plus d'un soir. Les courtisans en sous-ordre n'avaient pas d'abord pensé de même, et l'expéditionnaire avait eu le redoutable honneur de délations multiples et simultanées. Mais l'empereur daigna rire, et son petit frère d'Yvetot prit position dans le monde. Shakspeare a dit quelque part dans un vers rapide et charmant :

The eagle suffers little birds to sing.

Les beaux vers ont éternellement raison. L'aigle permettait au moineau franc la licence de sa chansonnette.

PHILOXÈNE BOYER.

(La fin au prochain numéro.)

1 « Béranger s'en allait un jour le long de la rue Saint-Honoré, « quand, levant la tête, il aperçoit une enseigne où se voyaient « l'image et le nom du *Roi d'Yvetot* : Bon sujet de satire ou d'o- « péra-comique, pensa-t-il à cette époque. En effet, il avait « l'idée de travailler pour le théâtre ; mais il se contenta d'en « tirer une chanson. » (Joseph Bernard.)—« Le mérite de cette « chanson consiste précisément dans sa simplicité. Chaque pa- « role semble inspirée par la bonhomie la plus inoffensive : un « enfant trouverait ce que le poëte a écrit ; la foule le croit du « moins. Et pourtant chaque couplet renferme un jugement sé- « vère, plein de pénétration et de sagacité. Le *Roi d'Yvetot* est « conçu comme les meilleures fables de La Fontaine : ses pensées « qui se succèdent se présentent si naturellement, qu'elles tou- « chent presque à la trivialité. Essayez d'en troubler l'ordre, « essayez de déplacer les couplets, et vous verrez quelle pro- « fonde réflexion, quelle prévoyance vigilante a présidé à leur « enchaînement. C'est là, selon moi, le dernier effort, le dernier « triomphe de l'art. » (Gustave Planche, *Derniers Portraits littéraires*, BÉRANGER.)

REVUE LITTÉRAIRE.

DU ROMAN ET DU THÉATRE CONTEMPORAIN
ET DE LEUR INFLUENCE SUR LES MOEURS,

Par M. Eugène Poitou, Conseiller à la Cour imp. d'Angers.

Je ne sais si la Critique d'aujourd'hui, j'entends une certaine critique, la Critique *moralisante* enfin, mérite beaucoup que, pour la caractériser, on lui fasse les honneurs d'une image. Mais voici, pour ma part, comment j'aime à me la figurer.

C'est une vertueuse méthodiste, si mélancolique et si sèche qu'on jurerait qu'elle vient d'outre-mer. Il n'en est rien pourtant, et c'est malheureusement en France qu'elle est née, il faut bien que la France en convienne. Quoique sa naissance ne date pas de fort loin, la main dont elle tient la plume est déjà si ridée et sa face est si jaune que communément on la croit vieille; même on prétend qu'elle radote, mais on a tort: elle sait ce qu'elle dit. La voyez-vous là-bas s'avancer dans sa robe sombre. Le premier tréteau lui servira de chaire, le premier lieu commun lui servira de texte. Elle prêche—non, ma foi! c'est plus qu'un sermon, c'est un anathème. Et contre qui lancé? grand Dieu! Mais contre l'art, contre le talent, contre le génie même au profit de la médiocrité, au nom du Bien contre le Beau, au nom d'une morale vulgaire et jalouse, enfin contre la première morale de toutes, le Vrai. Et ne vous imaginez point qu'elle ne soit pas écoutée. Hélas! il y a foule à ses sermons.

Cette thèse élastique de la moralité dans l'art, soutenue devant l'Académie des sciences morales et politiques par M. Eug. Poitou, n'est pas neuve, assurément. Des hommes d'un talent aujourd'hui réprouvé l'ont entamée dès longtemps, qu'il vous en souvienne, et la poursuivent encore chaque matin dans une feuille noire, mais de quelle façon! — Ils n'étaient plus jeunes et n'avaient pas de nom, si bien qu'ils désespéraient de l'avenir, lorsqu'ils eurent un jour une idée féconde : ils se firent dévots et marchands de vertu. Dévots à la manière espagnole, par la bile et par la chair, la vertu qu'ils vociféraient fit horreur tout d'abord aux honnêtes gens, qui se bouchèrent les oreilles. Mais M. Veuillot et ses complices sont doués d'une de ces voix d'airain qu'on est bien forcé d'entendre; ils ne s'épargnaient point d'ailleurs, ils avaient l'esprit de leur voix, ils finirent par s'attirer force chaland et jusqu'à des admirateurs. Nous sommes ainsi faits, nous autres Français, qu'il nous parut infiniment drôle d'écouter défendre dans ce langage de corps de garde et de carrefour des choses saintes que nul n'attaquait. Encouragés par tant de lâche complaisance, ces hurleurs passèrent donc de la défense des choses à l'assaut des hommes; on les entendit conspuer de grands noms, calomnier de grands caractères, accuser sans vergogne les plus beaux talents, et, cette besogne faite, ils n'étaient pas encore à bout d'haleine. Mais on ne riait plus autour d'eux, et les gens les plus haineux disaient : C'est assez.

Eh bien! M. Veuillot et les siens sont pourtant les vrais fauteurs de cette critique atrabilaire, de ce lourd *méthodisme* qui pèse aujourd'hui sur les lettres! Ce fut à l'instant même où l'indignation publique, qu'ils voulaient éveiller à leur profit, se tournait brusquement contre eux, que d'autres hommes, plus sages, qui les avaient suivis durant leur faveur et croyaient en avoir observé la cause, s'avisèrent de prendre leur place et de se servir d'autres armes en gardant les mêmes ennemis. Ces nouveaux venus, dont M. Poitou a conquis désormais la gloire d'être le pur coryphée, parlaient au moins le langage couvert ou discrètement perfide que parlent entre eux les humains qui se respectent : leur première règle fut de ne point sortir des bornes qu'ils avaient trouvées par terre et qu'ils réédifièrent avec soin. « Nos devanciers, se dirent-ils, se sont tués eux-mêmes en violant le droit des gens. — Désormais ils sont hors la loi. — Il nous importe donc à nous, au contraire, de ne pas l'enfreindre. — Leur verve cynique épouvante notre société, polie malgré tout; mais, entre les choses qu'ils disent, beaucoup seraient goûtées sans la forme : il ne s'agit donc que de les dire autrement, et le succès est certain. » — Ainsi firent-ils, et voilà de quel beau calcul la critique *méthodiste* nous paraît sortie.

Quoi qu'il en soit, aussitôt née, elle s'est mise à l'œuvre, et il s'en faut bien que son œuvre soit finie. La tâche était double : il s'agissait d'abord d'étiqueter les talent, de les classer, non suivant leur degré de puissance ou de charme, mais suivant leurs *tendances*, de les diviser par *écoles*, et ensuite de les juger. Cette manie de classification, la plus innocente, à coup sûr, et la plus gaie qui ait jamais possédé les *méthodistes*, remit au moins pour un instant le monde des lettres en belle humeur. Il était fort naturel qu'un tribunal sommaire, comme veut l'être la JEUNE critique, s'efforçât de relier entre elles les diverses causes, afin d'en avoir fini plus vite avec toutes. A notre époque, d'ailleurs, où rien n'est plus individuel que le talent, où les grands écrivains ont des plagiaires quelquefois, et jamais de disciples, cette tentative de ressusciter « des écoles » avait le mérite du paradoxe le plus brillant. Tout le monde s'attendait à voir imprimer un jour ou l'autre que M. de Chateaubriand, par exemple, était le chef « d'école » de M. Janin. Il devenait donc clair que les impitoyables critiques allaient en remontrer désormais, pour l'invention du moins, aux poëtes et aux romanciers qu'ils voulaient accabler. — « On peut distinguer dans notre littérature contemporaine deux tendances diverses et *comme* (ce *comme* est le quoi qu'on en die de l'ouvrage) deux écoles, l'école matérialiste et l'école sceptique. » — Tel est l'admirable théorème d'où devra découler tout le livre de M. Eugène Poitou. Et si, de cette école sceptique, vous vouliez, par hasard, savoir quel est le chef, — je vais vous le dire : — c'est George Sand.

Si George Sand est un sceptique, qu'est-ce alors que le scepticisme? Mais ne vous ai-je pas fait voir que les *méthodistes* savent toujours fort bien ce qu'ils disent. Ce n'est donc pas l'impropriété du terme qu'il faut accuser ici, c'est au contraire le dessein bien arrêté de l'auteur d'escamoter une idée. Qu'on ne l'oublie pas, d'ailleurs, cet ingénieux travail de classification que la critique *méthodiste* venait d'entreprendre n'était rien que préparatoire; l'instruction étant faite, il lui restait à juger, et ce fut en cour suprême qu'elle s'organisa. Vous savez comment elle manda poëtes et romanciers à sa barre, et comment Victor Hugo et de Vigny, Musset et Sand, Balzac et Gautier, les morts et les vivants enfin y comparurent. L'interrogatoire rappela les beaux temps de Laubardemont, qui mettait lui-même les accusés à la gehenne. — « Qu'importe que vos noms soient illustres? leur dit-on. Qu'importe que vous soyez des maîtres, et que nous fait votre génie? — Nous n'en voulons qu'à vos principes. » — Remar-

quez en passant que ce mot de principes est à la fois le plus respectable et le plus hypocrite des mots de la langue.—Mais les accusés refusèrent de répondre, car ils avaient cru jusque-là que la liberté de l'art était chose sacrée, et ils n'avaient pas préparé de défense. — La sentence alors fut prononcée, et des considérants de leur jugement les juges eux-mêmes ont rempli les revues et fait des volumes. — C'est ainsi que le meilleur et le plus *sincère*, dit-on, celui de M. Poitou, est enfin venu jusqu'à nous.

Il n'est que trop vrai : le voici dans nos mains, ce livre terrible. Hélas! C'est chose triste que d'arriver à la fin d'un in-octavo sans y avoir rencontré une idée généreuse ou juste. Pourtant, si jamais écrivain négligea de semer dans son œuvre ce grain d'équité qui seul doit fructifier dans l'âme du lecteur, assurément c'est M. Poitou. Les mille exemples de son habileté passionnée suffiraient à défrayer tout un livre aussi volumineux même que le sien, quatre cents pages d'injures déguisées. L'auteur du *Roman et du Théâtre contemporain*, etc., rencontra, du reste, dès ses débuts un de ces bonheurs rares dans la vie d'un écrivain bilieux : son premier succès fut marqué par la mort d'un ennemi. L'Académie des sciences morale et politique le couronna quatre jours précisément avant qu'on ne conduisît Alfred de Musset au tombeau. Quelle coïncidence! Encore un de ces grands indépendants si furieusement calomniés, si implacablement haïs, qui rentrait dans l'éternel exil. Quoi qu'il en soit, munie du sauf-conduit officiel, l'étude sur le *Roman et le Théâtre* vogua depuis lors en plein succès. Écrit par un homme de lettres, un pareil ouvrage n'eût été rien qu'une mauvaise action, mais M. Poitou n'est point homme de lettres : le monde, qui s'en aperçoit, fait donc aujourd'hui profession de le lire, l'Académie n'attend de lui qu'une récidive. Pour moi, ce qui me surprend dans une si rapide fortune, ce n'est pas l'enthousiasme du monde, ce n'est point le vote de l'Académie, mais c'est qu'une revue littéraire n'ait pas eu peur de s'y associer. Le jour où la *Revue des Deux-Mondes* prit soin, la première, de nous faire connaître M. Poitou en publiant l'*Étude* sur Balzac, qu'avait-elle fait de cet esprit de logique qui préside à ses belles destinées [1]? Le maître de la maison choisit une balance folle : dans l'un des plateaux il mit sa reconnaissance envers les écrivains auxquels il devait tant, dans l'autre il mit sa haine. La haine l'emporta. Le premier *réquisitoire* de M. Poitou fut alors imprimé.

Ce mot de *réquisitoire* n'est pas de moi, mais de M. Louis Reybaud, appréciant devant l'Académie l'œuvre de son vigoureux lauréat : « Jamais *accusateur public*, s'écrie-t-il, ne déploya ni plus de verve, ni plus de science, ni un plus formidable appareil de discussion. » M. Poitou n'est ici trahi que par ses amis et ses admirateurs ; il aurait donc mauvaise grâce à se plaindre. En lisant cette phrase obligeante, on se prend à penser, il est vrai, que M. Veuillot aussi a de la verve, et que Fréron était fort savant. Mais si l'on ouvre le livre de M. Poitou, on ne peut s'empêcher d'admirer combien M. Reybaud disait juste.

Je prends au hasard,— le chapitre II, par exemple.—En voici les subdivisions :— « Confusion des idées du bien ou du *mal.* »— « Grandeur du *mal.* »— « Spectacle du *mal.* »— « Le *mal* pris comme élément comique. »

Ce redoutable édifice est fondé sur un passage de M. Saint-Marc Girardin, un prophète ! et chacune des citations, savamment choisies par l'auteur, lui servira d'assises.—Citer : la lourde malice du livre est en effet là tout entière. Ainsi s'agit-il de M. Victor Hugo.— « Tantôt il place le plus pur et le plus touchant des sentiments humains, l'amour maternel, dans le cœur d'une empoisonneuse (Lucrèce Borgia), etc. » — « Après cela, s'écrie M. Poitou, qui peut douter que le poëte ne se soit proposé d'avilir l'amour maternel ? »

Plus loin, c'est de M. Léon Gozlan qu'il est question.— « Il nous représente une jeune fille pure et candide, acceptant de l'homme qu'elle aime une position qui l'assimile à une femme entretenue, et ce même homme, plein de générosité et de délicatesse (ne saisissez-vous pas l'ironie?), faisant un pacte honteux avec un aventurier pour que cette femme soit livrée à sa discrétion. »—N'est-il pas manifeste que M. Léon Gozlan n'a eu qu'un but : dégrader l'amour.

En vérité, M. Poitou, ce grand maître en l'art de déduire, ne saurait à présent s'offenser si nous voulions tirer à notre tour quelques déductions de ses propres paroles et de ses réjouissantes visées.—Mais, disons-le tout d'abord, en affectant de le croire sincère, nous craindrions de lui faire gratuitement injure. Notre désir est donc d'en finir, par un dernier exemple, avec le cruel soupçon de bonne foi qui pèse encore sur son talent, et le compromettrait à la longue, même auprès des académies.

Qui ne connaît Stendhal? Qui n'a lu *Rouge et Noir?* Vous souvient-il de l'admirable scène du jardin, entre Julien et madame de Rênal. « Julien parlait avec action ; il jouissait avec délices du plaisir de bien parler à des femmes jeunes... En gesticulant, il rencontra la main de madame de Rênal... Cette main se retira bien vite. Mais Julien pensa qu'il était de son *devoir* d'obtenir qu'on ne retirât pas cette main, quand il la touchait. L'idée d'un *devoir* à accomplir éloigna sur-le-champ tout plaisir de son cœur, etc. »

« Le héros de ce livre, s'écrie M. Poitou, est un jeune homme pauvre, dénué de toute espèce de principes, mais doué d'une volonté énergique, qui a juré de faire fortune.— Cette résolution de réussir à tout prix, *per fas et nefas* (M. Poitou a lu tout le livre, sachez-le bien), c'est la *loi* qu'il s'est faite, c'est, pour parler le langage de Stendhal, le *devoir* qu'il s'est imposé. »—Mais c'est là aussi, suivant M. Poitou, l'idée générale du *devoir*, telle que Stendhal l'avait conçue pour lui-même et pour les personnages de ses romans, pour ses œuvres et pour sa vie. Dans ce charmant passage, il n'a voulu voir que nouvelle matière à accuser ; dans ce livre, l'un des plus beaux de notre temps, il n'a voulu trouver qu'un catéchisme de *corruption*.—A la bonne heure !—Mais alors il n'est plus qu'une façon de revenir à la morale, c'est de retourner à Berquin. Que M. Poitou nous le dise, et nous conviendrons qu'il est logique : jusque-là nous le servirons malgré lui, en proclamant qu'il n'est pas sincère.

Au reste, il n'y a rien en France d'aussi vieux que l'amour des lettres, d'aussi incorrigible que le goût public. Les spéculatifs ingénieux qui montrent chaque jour à la foule une nouvelle face du cœur humain, qui l'instruisent ou qui l'émeuvent, ont des priviléges qu'elle respecte, et le premier de tous est la liberté dans leurs peintures, car cette liberté est la seule condition de l'art. On le sent donc bien : ces confusions traîtreusement faites ne serviront que médiocrement la cause du *méthodisme* et la vertueuse ambition de ses apôtres; des accusations si désespérées sont peu de chose en elles-mêmes. Si M. Poitou avait écrit ses quatre cents pages seulement pour apprendre au monde inoccupé que le nombre des mariages a diminué en France depuis dix ans, grâce à

1 Presque dans le même temps parut dans la *Revue* un long article de récriminations contre madame George Sand, signé de M. de Mazade.

madame Sand, et que celui des enfants naturels s'y est accru par la faute de M. Dumas, il serait aisé de sourire et de lui pardonner. Mais, il faut l'avouer, son livre a un but : déconsidérer ce qui est grand et libre. Il a une pensée mère, qu'il ne cherche point d'ailleurs à dérober, pensée coupable à l'heure où nous sommes : c'est de rapprocher notre siècle de celui qui nous a précédés, et de nous envelopper dans l'anathème de toutes parts lancé contre nos pères Que ce point de vue soit faux ou vrai, peu importe ! S'il plait à M. Poitou de comparer Saint-Lambert à Balzac, il ne manquera ni d'intéressés, ni d'ignorants, pour trouver la comparaison admirable. Peut-être ne vous parait-elle que ridicule. Mais voici en quoi elle est dangereuse : c'est que tous les deux, et M. Poitou le proclame, tous les deux sont athées.—Et maintenant écoutez-le.

« C'était en effet une philosophie à jamais décréditée, à jamais tombée en défaveur et en dégoût, que ce grossier *matérialisme*, etc. » — Matérialisme! voilà donc le grand mot. Il est d'ailleurs fort à la mode, et l'on en peut juger par l'impatience que l'auteur avait de s'en servir. Le grossier matérialisme de M. Gautier est le premier qu'il batte en brèche, toutefois, après celui de M. de Balzac, chef d'école. M. Poitou n'ignore point d'ailleurs qu'il y a aussi de certains spiritualismes grossiers, auprès desquels le matérialisme des poëtes est une philosophie presque idéale : il est impossible qu'un lauréat de l'Académie n'ait jamais ouvert Lucrèce. Mais qui ne voit enfin où vont ces théories mensongères et vides, si ce n'est à l'asservissement de l'art et de la pensée dans notre temps ? M. Veuillot est plus franc ; ses conclusions se précipitent à l'anéantissement de toutes ces choses vaines et de toute société polie. Mais aussi, à moins qu'il ne soit dans un de ses jours de grande ironie, il ne prétend pas les défendre.

Inférieurs en tout à leurs premiers modèles, les écrivains que nous avons appelés *méthodistes* ne sauraient aller si loin. Tant de hardiesse, en effet, veut plus de tempérament ; tant de brutalité veut plus de style.—M. Veuillot est un artiste : il sait amener sur ses lèvres l'expression violente des sentiments dont il a besoin ; il porte en son cœur toutes les haines, et ses fureurs sibylliques ont un cri qui n'est qu'à elles. Que d'efforts au contraire il en a coûté à M. Poitou pour trouver l'accent qui convient à ses maigres colères ! Les mollesses perfides de sa phrase le trahissent encore à chaque page, ses raisonnements gardent un air de mécanique, sa passion intermittente a le jeu d'un ressort, et, quoi qu'il fasse et qu'il dise, sa conviction sent le procédé.

Comment pourrait-il en être autrement ? Encore une fois est-ce d'une plume libre et convaincue qu'un homme de sens et d'esprit écrira jamais de pareils livres ? Je le répète, je le crois, c'est plus que du talent, c'est plus que du génie qu'il faudrait à un écrivain pour persuader autrui, s'il se ment à lui-même. Nous ne sommes ni si légers, ni si crédules qu'on le pense : un paradoxe, si moralement qu'il soit tissé, ne nous éblouit guère ; une pieuse calomnie ne nous étonne plus ; il ne suffit pas enfin d'un axiome comme celui-ci : « La société vaut mieux que les ouvrages qui la reflètent, » pour nous faire haïr ces ouvrages et chérir la société. Le monde, du reste, est accoutumé à trouver les poëtes révoltés contre lui. Il sait que ses vertus sont mesquines, et que le vice a quelquefois de certains airs de grandeur ou d'amers contrastes dont la peinture appartient à l'art, et jamais jusqu'à présent il n'accusa ceux qui le mettent en scène de vouloir l'enseigner.

La méchante gloire de cette entreprise était réservée à M. Poitou. Hélas ! ce grand moraliste n'est point semblable à la Comédie antique, et s'il corrige les mœurs, ce n'est pas en riant ! Si pourtant il est vrai qu'il ait raison, s'il est vrai que la société vaille mieux que les écrivains, et qu'ils l'aient calomniée, M. Poitou, inexpérimenté comme un lauréat, a commis envers elle une lourde faute : c'est de la venger plus qu'elle ne voulait être vengée. Quiconque connaît l'opinion publique en France peut prédire que le revirement en faveur des lettres est prochain. L'auteur du *Roman et du Théâtre contemporain* eût donc fait preuve d'une meilleure politique, en reconnaissant de lui-même que le talent a des priviléges, que le droit ou la liberté d'avoir une certaine philosophie appartient aux romanciers aussi bien qu'aux moralistes, et eût fait également action d'homme de cœur en recherchant ce qu'il y a souvent de généreux ou de pur au fond de ces théories excessives qu'il avait mission d'accuser.

Mais alors il n'était plus l'élève de M. Veuillot, et il n'était plus *methodiste*. Qui donc l'Académie aurait elle couronné ? Ce n'est pas la faute de M. Poitou s'il aime les couronnes.— Ce goût, qui va jusqu'à troubler sa conscience et sa raison, lui remettra bientôt la plume à la main, et nous aurons de lui un autre volume, qu'un autre secrétaire de l'Académie nous apprendra comment il faut nommer. Sera-ce encore un *Réquisitoire ?* Je le crois ; car aussi longtemps que le talent sera en France un crime impuni, la critique *méthodiste* n'aura pas dit son dernier mot.

PAUL PERRET.

PETITES LETTRES

SUR LES

THÉATRES LYRIQUES.

A M. ÉDOUARD HOUSSAYE,

Martha. — Don Bruschino. — La Fiancée.

12 *février* 1858.

Ils ont assurément grand tort, ceux qui parlent de décadence, et qui déplorent la destinée de l'art.

Les interprètes de l'art en France sont excellents et nombreux. Dans la mimique surtout, quel luxe de talents! Et lorsque la nature ne les pas donnés ces talents, par quelles habiletés la civilisation y supplée ! Les uns sont jeunes premiers sans jeunesse, les autres, basses ou ténors, n'ont pas de voix du tout ; et ces voix absentes ne sont ni les moins adorables ni les moins applaudies. C'est quelque chose de miraculeux que cette aptitude à se suffire.

L'artiste et l'écrivain n'ont pas de génie; ils se contentent du procédé. Le pain manque à l'homme ; il substitue les racines des arbres à son aliment ordinaire. Que l'idée lui fasse défaut ; il dévide sa belle phrase. Byzance n'a-t-elle plus

de Platons ; elle intronise et adore ses rhéteurs. Ce phénomène se manifeste surtout dans les régions favorisées, en Grèce, en Italie, dans la France centrale ; c'est là qu'il faut admirer cette facilité à remplacer ce qui manque. On invente quelque chose d'analogue, ou de pis, ou de mieux, pour remplir les lacunes de l'art, même celles de l'appétit, même celles du génie, même celles du bon sens ; on fait de la musique sans musique, de la poésie sans poésie, de la prose vigoureuse qui ne dit rien, de splendides in-octavo qui se délectent dans la plus insipide verbosité, de l'*humour* sans pensée, de la pensée sans réflexion; — le tout avec un bonheur merveilleux.

Ces idées me sont venues quand j'ai voulu me rendre compte du mérite des acteurs parisiens ; — forêt de talents, les uns vrais, les autres faux ; — tous à l'effet. Si nous n'avons aujourd'hui ni Roscius ni Raphaël, nous en avons la petite monnaie. Les nuances entre les talents, le degré de perfection qui distingue celui-ci de celui-là ; le plus ou le moins de grâce, d'élégance, d'intelligence ou de savoir qui détermine les rangs, sont d'une si imperceptible finesse que le métier de critique devient difficile et presque puéril. Qui donc nous apprendra si ce chanteur sans voix est un meilleur mime que cette voix sans gestes? ou si l'auteur des *Eglantines*, volume en vers élégiaques, et couvert de papier rose, est supérieur à l'auteur savant des *Propylées*, autre volume d'hexamètres, couvert de papier bleu ?

Loin de moi l'idée de ravaler ou de railler cette moisson vaste, exubérante, immense, infinie, flottant au gré de tous les vents, et que la postérité aura tant de peine à entasser dans ses greniers d'abondance. Je la signale seulement, si vous le permettez. C'est la marque curieuse, notable, intéressante du mouvement contemporain. C'est la pure démocratie de l'esprit et des arts. Elle couvre tout l'espace.

Voici par exemple une partition agréable ; en voici une autre supportable; cette troisième n'est pas à mépriser. Cette première statue a de l'expression, une seconde statue plaît à l'œil, une troisième annonce beaucoup d'études. Comment les classer ? Si vous les écrasez du poids de la haute critique aristotélique, c'est le procès de la Société même que vous instituez. C'est la Société qui depuis la Renaissance, imitant l'Italie, a ouvert les conservatoires, créé des musiciens sous cloche, et fait des peintres en serre chaude; c'est elle qui a dirigé du côté des beaux-arts et des humanités toute la sève et toute la vie de notre monde. Nous avons suivi la même route que les Grecs ; et certes il n'y a pas là de quoi gémir et accuser les dieux.

Si nous laissons de côté le talent mimique et les acteurs de mérite dont la foule est considérable, nous verrons que les compositeurs et les peintres offrent le même spectacle; ce n'est plus un bataillon sacré, c'est une armée. Je ne parle pas ici des médiocrités pures ; je parle des talents réels, distingués, souvent dignes d'éloges, et qui encombrent la route.

Que leur manque-t-il pour détrôner Rembrandt, Mozart et Rossini?

Un rien, un souffle, une misère. Ce que l'art, l'esprit, une organisation heureuse peuvent donner, ils le possèdent. Seulement il y a dans la strophe d'Alfred de Musset, dans l'esquisse de Goya ou le petit quatuor de *Don Bruschino*, quelque chose de particulier : le rien, le souffle, le petit signe divin.

Rossini avait dix-huit ans quand il composa *Don Bruschino*. Les Bouffes-Parisiens l'ont fait reparaître sous des paroles françaises, et ils ont eu raison.

Ce joli petit opéra de *Bruschino*, simple ébauche et jeune débauche d'un génie qui se comprend à peine et qui rit aux éclats de sa force naissante, me ravit comme une aurore vive et à peine éclose, comme le premier souffle d'un été ardent. Je crois voir le petit Hercule de Michel-Ange, enfant musculeux, rose, gras, nu, joufflu, dodu, plein de sève, qui dénoue pour la première fois au soleil ses membres vigoureux et essaye la vie en se roulant sur le gazon. Certes vous n'avez pas encore là notre Rossini complet, l'aigle qui déploie ses ailes et se livre à tout son essor. N'attendez ni le *Guillaume Tell* (que je ne regarde nullement comme le chef-d'œuvre du maître), ni l'*Italiana in Algieri*, ou *la Semiramide*, ou le *Barbiere*, que je préfère. De Rossini vous avez la verte jeunesse, ou plutôt la vive enfance. Tous ses caractères innés apparaissent et éclatent. Développement facile, prodigieuse abondance d'idées, nouveauté de rhythme, jets lumineux qui se croisent dans toutes les directions sans se contredire ou se heurter, dessin qui n'est ni sec, ni vague, ni géométrique, ni incertain; audace sans folie, gaieté sans lourdeur, maîtrise absolue de l'art sans pédantisme, fantaisie sans difformité, enfin Rossini.

On est d'ailleurs en pays de connaissance. Les germes des mille féeries semées plus tard et mûries dans la *Gazza*, dans le *Barbiere*, sont là, jetés au hasard, déjà pleins de vie. Plus tard, et on le lui a fort reproché, il a repris son bien. Il s'est emprunté sans façon presque tous les motifs employés dans *Bruschino*.

Quoi de plus ridicule que les sévérités administratives appliquées aux arts? Raphaël, je vous défends de vous répéter. Molière, je vous défends d'amuser le peuple en améliorant cette scène de Cyrano. Shakspeare, vous respecterez le droit de propriété de ce poëte absurde qui a fait avant vous un mauvais *Roi Léar* sans génie. Voltaire, vous vous souviendrez que le doyen Swift a écrit avant vous quelque chose qui ressemble fort à *Micromegas*. Mais souvenez-vous donc, infortunés, que c'est le plaisir sublime et l'exquise jouissance de la pauvre humanité que vous mutilez. Vous tombez dans l'éternelle confusion du XIXe siècle, dans la folle idée que le génie est un piston; l'art un produit chimique, le poëte un fabricant, et le compositeur un physicien. Si vous établissiez le régime des douanes dans ce domaine immatériel, vous annuleriez tous les chefs-d'œuvre ; ils ne sont pas autre chose que le produit du génie travaillant sur le talent, comme le talent travaille sur l'idée générale qui est née de la masse et appartient à l'humanité. O la sotte idée de confondre avec la propriété foncière, mobilière, immobilière, hypothécaire et le reste, ce qui vous échappera toujours, — mes chers





Ch. Chaplin pinx. Imp. [illegible] Masson sc.

LE SOMMEIL.

administrateurs, — l'impalpable électricité, le génie!

Rossini se répète en se perfectionnant? Tant mieux, laissez-le faire. Montesquieu reprend l'idée de Dufresny et celle de Lucien de Samosate, qui deviennent les *Lettres Persanes*. Tant mieux encore. Je vous invite à réserver vos brevets d'invention pour les ébénistes; le philosophe et le poëte n'ont que faire de vos dons et ils en rient.

Tout occupés que vous êtes à régler le libre échange, à créer des associations d'industries à dessécher les étangs, à cercler le globe, à fendre les continents, à creuser des canaux sous l'Océan, vous avez raison d'être fiers, vainqueurs superbes de la matière domptée! Mais si vous espérez cadastrer la force immatérielle de l'esprit, réglementer la flamme qui préside aux arts, vous vous trompez. Idée absurde. Cette royauté vous bravera toujours.

Quand le *Don Bruschino* aura charmé l'amateur, qu'il aille entendre cette autre partition, *la Fiancée*, de M. Auber, encore toute jeune et charmante, que l'Opéra-Comique vient de reprendre.

Il y bien à dire contre l'Opéra-Comique. Je suis de l'avis des Italiens, dont l'instinct musical ne l'admet pas. Ils font preuve de sagacité en ne tolérant pas que le drame lyrique, tel léger ou bouffon qu'il puisse être, se complique d'une intrigue énorme, et, rentrant dans les conditions vulgaires, se laisse interrompre par le dialogue de la prose. Par une juste appréciation des limites qui séparent et les arts et les exercices de l'esprit, l'Italie a fait du récitatif l'anneau de la chaîne; c'est lui qui sert de point de ralliement aux parties passionnées ou légères, gaies ou tristes, livrées à la musique proprement dite, laquelle vit de passion. Quoi de plus insupportable et de plus odieux, — quoi de plus désagréable aux organisations délicates, que ce choc perpétuel de la prose et de la musique, du dialogue parlé et du dialogue chanté, des saillies de Frontin et des enchevêtrements harmoniques?

J'aime ce genre faux; et vous l'aimez aussi. Légitime ou non, le goût est français, — de l'Ile-de-France, — parisien, — et du centre de Paris civilisé. Ce n'est pas un penchant justifiable, esthétique, pardonnable : c'est une faiblesse. Les Chinois mangent leurs nids d'oiseaux qu'ils font frire dans l'huile de requin, et pis encore. Rien ne déracinera du sol français ce mélange mesquin et piquant, agréable et barbare, que nos pères ont créé, nourri, élevé, caressé, choyé, et qui prospèrera toujours parmi nous. Vaudeville, opéra-comique, comédie mêlée d'ariettes, c'est toujours le même petit monstre qui a donné force petits chefs-d'œuvre ou demi-chefs-d'œuvre: — l'*Irato* et *Cendrillon*, — *Richard Cœur-de-Lion* et *Joconde*, — sans compter bon nombre d'opéras-comiques nouveaux qui demandent grâce pour le genre.

Non, le genre n'est pas raisonnable, il n'est point passionné. Il satisfait les masses bourgeoises, encourage leur demi-aptitude à la musique, et étanche leur soif de se croire exorbitamment spirituelles; genre français avant tout, parisien au degré suprême, national au dernier point, et qui est si bien de notre essence pure que si l'on portait la main sur cette arche sainte, Paris serait ébranlé et l'Europe se fâcherait.

En fait d'opéra comique, je ne connais pas de création plus adroite, plus gentille, plus accorte et mieux agencée que *la Fiancée* de M. Scribe et de M. Auber, dont la reprise a eu un grand succès. Toutes les ressources du plus délicat arrangement, M. Scribe les y a prodiguées; M. Auber y a mis toute son originalité distinguée. Ces deux qualités appartiennent en propre à M. Auber. Il a créé son rhythme. Il est plein d'idées; sa verve piquante n'est point italienne. Il est l'école française tout entière. C'est la coquetterie parisienne, c'est le tour, c'est le détour, c'est la malice, c'est l'aplomb, c'est la souplesse, c'est la dextérité la plus adorable; c'est le sous-entendu et le brillant; c'est le vif et l'imprévu; enfin cet esprit unique, jadis incarné dans Villon et Marot, puis qui, se raffinant, est venu inspirer Panard, Crébillon fils, même Voltaire; celui, enfin, qui a donné pour derniers fruits Béranger et Paul-Louis Courier. L'interprète musical de ce malin génie, c'est M. Auber.

Allez ensuite écouter *Martha*, la partition de M. Flotow, l'opéra que l'on joue aux Italiens et qui attire la foule des amateurs, le monde supérieur et intelligent. Vous y trouverez autre chose que *Don Bruschino* et *la Fiancée;* un symptôme philosophique et historique plus qu'une partition nouvelle; des enseignements pour qui réfléchit. Je ne me rappelle pas avoir depuis longtemps rencontré une œuvre d'art aussi curieusement symbolique. Les idées manquent; l'habileté surabonde.

Rien de plus complexe et de plus étrange que cette œuvre mêlée, où tous les affluents de l'océan musical se confondent. Jouée à Vienne d'abord, puis dans toute l'Allemagne, *Martha* compte de larges succès et les continue. Est-ce une œuvre italienne? Non. Française? Pas davantage. Allemande? Non plus. Est-ce du contre-point? Très-certainement. Jamais on n'a manié l'arithmétique des sonorités et l'algèbre des résonnances avec une plus délicate magie. Est-ce chantant? Jusqu'à la trivialité. Savant? Jusqu'au raffinement. Distingué? Jusqu'à la manière. O confusion extrême du monde européen, vous seule pouviez atteindre ce résultat. L'archaïsme broche sur le tout; un motif délicieux du XIIIe siècle, emprunté aux mélodies de l'Irlande, qui elle-même le devait aux Italiens, circule à travers l'ouvrage et le parfume, vous diriez une jolie phrase de Marot ou de Loyse Labé, qui serait enchâssée dans de la prose moderne. Bijou d'instrumentation, de grâces raffinées, quelquefois minaudières, c'est, avec sa vulgarité de fond et sa coquetterie de forme, l'œuvre la plus singulière du monde; c'est l'ensemble le plus composite, le tissu le plus mêlé de toutes les qualités et de toutes les tendances. Depuis la fugue jusqu'à la valse, depuis Palestrina jusqu'à Musard, tout y est — l'originalité exceptée.

Qualité que notre époque désire toujours et n'atteint guère. Imiter l'antiquité, chercher des ressources à l'étranger, ce n'est pas être original. Comment le serait-on lorsque toutes les barrières, lorsque les nuances de race s'évanouissent, lorsque tout le monde est à peu près toutes choses? Tel Italien écrit de bon anglais. Tel Anglais (lord Mahon par exemple) fait imprimer des livres rédigés en français très-acceptable. Il y a en Crimée une

femme écossaise, qui ayant épousé le dernier descendant de Gengis, publie des traités savants de statistique européenne.

Tout le monde sait qu'il n'y a plus de latitudes ni de longitudes, et que M. Scribe est joué au cap Nord; l'Odéon représentait récemment la pièce d'un vieux brahmane; les indigènes de Papeiti lisent les journaux américains; les gros Chinois des confins de la Tartarie établissent près de Sacramento leurs petites boutiques pleines de fraude, sur les enseignes desquelles on lit, en chinois et en anglais :

Ici on ne vole pas.
NO ROBBERY HERE.

J'aurais bien peur d'être dévalisé par les inventeurs de cette enseigne! Fusion, profusion, confusion, diffusion; rien de naïf, rien d'individuel, rien de tranché, rien de net. Qu'est-ce que le style de l'Anglais Carlyle? Un style allemand. Comment écrivent les meilleurs prosateurs de la Germanie actuelle? A la française. En quoi un sculpteur germain diffère-t-il d'un sculpteur américain? En bien peu de chose.

Ce caractère mixte, soumis à un art miraculeux, à une dextérité infinie, se trouve au plus haut degré dans la partition de *Martha*. Mozart s'y imprègne de Rossini qui se trouve saturé de Weber; et celui-ci contracte alliance intime avec Bellini, Donizetti, même Verdi. O philosophes! je vous signale *Martha* et M. Flotow; si du moins vous existez encore, pauvres philosophes!

Si votre race n'est pas éteinte; si vous n'avez pas abandonné à jamais la méditation pour la spéculation; si quelqu'un d'entre vous daigne travailler encore sur les idées qui ne rapportent rien, au lieu de travailler sur la matière qui rapporte et donne la fortune.

PHILARÈTE CHASLES.

La vente de la galerie de tableaux anciens de feu M. le comte Thibaudeau, par Mᵉ Delbergue, s'est faite la semaine dernière. La *Mort d'Adonis*, par le Dominiquin, a été vendue 340 fr.; *Saint Sébastien*, par van Dyck, 410 fr.; *Sainte Anne offrant des fruits à l'Enfant Jésus* assis sur les genoux de sa mère, grande composition, figures grandeur nature, attribué à van Dick, 640 fr.; *Suzanne et les Vieillards*, grandeur nature, par Guide, 1,575 fr; le *Portrait de la Camargo*, par Greuze, 2,520 fr; *Trois Saints personnages*, attribué à Guirlandais par erreur : le tableau est de Gaforalo et signé, 672 fr.; un joli *Paysage avec château et figures*, par van der Heyden, 1,916 fr; un *Portrait* d'homme, par Holbein, 455 fr.; un petit *Paysage*, par Karel du Jardin, 430 fr.; un *Clair de lune*, par van der Neer, 955 fr.; *Portrait* d'une princesse espagnole, par Velasquez, 378 fr.; la *Noce de village*, attribué à Watteau, 604 fr.

— Vente des tableaux de M. Ph. Rousseau, par Ch. Pillet, lundi dernier. *Bill*, chien ratier, adjugé à 1,520 fr; *Chasse au marais*, 790 fr.; les *Grenouilles qui demandent un roi*, 210 fr.; *Rose et Papillons*, 270 fr.; *Fleurs et Oiseaux*, 305 fr; un *Chien gardant du Gibier*, 365 fr.; *Intérieur pris à Roscoff* (Finistère), 725 fr.; *Fleurs*, 890 fr.; *Abricots*, 360 fr.; *Pêche*, 310 fr.; *Chien criant au perdu*, 500 fr.; *Printemps*, 215 fr.; *Automne*, 215 fr.; *Fleurs*, 215 fr.; *Moisson*, 220 fr.; le *Lièvre et la Tortue*, 200 fr.; le *Lapin et la Sarcelle*, 310 fr.; les *Deux Amis*, 850 fr.; *Intérieur pris à Vitré*, figures, par E. Isabey, 770 fr.; *Basse-cour à Roscoff*, 1,580 fr.; *Intérieur à Quimper*, 1,210 fr.; *Glorieux* (tête de chien), 220 fr.; *Pharamond*, (tête de chien), 230 fr.; *Chienne et son petit*, 455 fr.; et *Chien à la pluie*, 400 fr.

— Vente de M. V. J. de jeudi dernier. Un *Saltimbanque au moyen âge*, par M. Brion, 2,450 fr.; *Mare sous la lisière d'un bois*, par M. Bodmer, 685 fr.; *Pont de Moret*, par Decamps, 3,120 fr; *A travers blés*, par le même, 2,070 fr.; la *Maraudeuse*, par le même, 1,500 fr.; les *Murs de Rome*, par le même, 1,880 fr.; *Effet du matin*, par le même, 900 fr.; *Effet du soir*, par le le même, 1,005 fr.; *Don Juan et Haydé*, par E. Delacroix, 1,110 fr.; *Paysage*, par Diaz, 531 fr.; *Kiosque dans les jardins du Sérail*, par le même, 355 fr.; le *Soir*, par le même, 265 fr.; *Chasse dans la forêt de Fontainebleau*, par Diaz, avec un chien et un chasseur par Decamps, 570 fr.; *Paysage*, par Jules Dupré, 1,440 fr.; *Environs de l'Ile-Adam*, par le même, 495 fr.; un *Chemin*, par le même, 770 fr.; la *Prière chez un chef arnaute*, par Gerôme, 1,900 fr.; *Recrues égyptiennes traversant le désert*, par le même, 1,900 fr.; *Jeune Mère et ses Enfants*, par E. Isabey, 1,260 fr; une *Marine*, par le même, 650 fr.; *A Fécamp*, par le même, 600 fr.; un *Porte-étendard*, par Meissonier, 3,850 fr.; une *Sicilienne*, par Muller, 430 fr.; *Tête de Jeune Fille*, par madame O'Connell, 225 fr.; le *Banquet du jardin*, par Plassan, 1,250 fr.; la *Mère nourrice*, par Roqueplan, 71 fr.; *Paysage, avec une mare*, par Th. Rousseau, 1,260 fr.; *Terrains et Bouleaux des gorges d'Apremont*, par le même, 1,525 fr.; un *Hameau dans le Cantal*, crépuscule, par le même, 610 fr.; un *Paysage*, par le même, 455 fr.; *Procession au temps de la Ligue*, par Robert Fleury, 5,950 fr; *Retour du marché*, par Troyon, 3,000 fr.; l'*Abreuvoir*, par le même, 1,910 fr.; *Animaux dans une prairie*, par le même, 1,450 fr; le *Combat*, par Vernet, 1,100 fr.; *Venise, le grand canal*, par Ziem, 3,860 fr.; l'*Hiver*, par le même, 2,000 fr.

Une nouvelle église va être construite à Rochefort. La chapelle de Notre-Dame était en effet devenue insuffisante pour les besoins du service religieux, et elle devait tôt ou tard être remplacée par une construction plus vaste et d'un meilleur goût. L'architecte de Saint-Eugène, M. L. Boileau, a été chargé de construire la nouvelle église de Rochefort. L'habile artiste se propose, dit-on, de profiter de l'occasion qui lui est offerte, pour expérimenter une seconde fois l'emploi de la fonte et du fer. Nous n'avons, quant à présent, aucune objection à formuler contre ce système : nous croyons toutefois que la question mérite d'être étudiée, et nous aurions peut-être quelque regret de voir se généraliser un mode de construction qui sans doute est économique, mais, qui, négligeant les ressources de l'appareil, manquera toujours de caractère et de gravité.

Gravure du numéro :

Salon de 1857. — LE SOMMEIL,
D'après M. Ch. Chaplin, par M. A. Masson.

« Tu n'as aucune des visions, aucun des rêves que les soins amers font éclore dans le cerveau de l'homme. — C'est pourquoi tu dors si profondément. »

Ainsi parle Shakspeare dans les vers que M. Chaplin a donnés pour épigraphe à la figure de sa jolie dormeuse. Les visiteurs du Salon de 1857 se rappellent ce tableau : c'est, si l'on veut, une œuvre de fantaisie, mais elle a toute la vérité d'un portrait, et elle ajoute au charme d'une coloration fraîche et claire les solides qualités d'une exécution vigoureuse.

Le directeur : EDOUARD HOUSSAYE.

ŒUVRE DE PAUL DELAROCHE

PHOTOGRAPHIÉ.



Les amis et les admirateurs de Paul Delaroche, soigneux de sa mémoire, ont fait, il y a quelques mois, une exposition de son œuvre au Palais des Beaux-Arts, à deux pas de l'Hémicycle, qui est un de ses plus beaux titres. Quelques tableaux à peine manquaient à l'appel, et la génération actuelle a pu se faire une idée juste de ce talent, qui depuis longues années fuyait le grand jour du Salon et faisait chapelle à part. A cette Exposition universelle, où chacun des maîtres qui ont illustré la première partie de ce siècle se résuma, Paul Delaroche s'abstint. Nous n'avons pas à juger les motifs secrets qui l'empêchèrent de paraître à côté d'Ingres, de Delacroix, de Decamps, de Vernet, et nous concevons d'ailleurs très-bien chez certaines natures une répugnance à se livrer aux appréciations de la critique et de la foule. Lui aussi aurait eu de quoi remplir une salle particulière ; car, sans posséder la vigoureuse facilité de la plupart des maîtres italiens ou flamands, grâce à une vie tout entière employée à l'art comme il l'entendait, il produisit un assez grand nombre d'œuvres.

Nous avons ici même analysé les toiles et les dessins réunis après la mort de cet artiste, d'autant plus regrettable que ses meilleurs tableaux sont les derniers, et que si une dizaine d'années encore lui eussent été accordées par celui qui mesure le temps aux hommes et aux mondes, il eût fini par mériter la gloire surfaite dont il jouissait plutôt, il faut l'avouer, parmi les bourgeois que parmi les connaisseurs. En art, comme en religion, les œuvres ne suffisent pas, il faut encore la *grâce*, ce don du caprice céleste que les moins méritants obtiennent parfois sans cause appréciable. — La grâce vint tard à Paul Delaroche ; mais elle lui vint, et l'auréole qui voltige sur la tête demi-noyée de sa Jeune Martyre se posa aussi sur son front et le sacra peintre.

Cette lueur nouvelle brille également dans les petites esquisses où il retraça par son côté humain et intime les douloureux drames de la Passion.

Homme d'une intelligence rare, et qui eût réussi tout aussi bien dans toute autre carrière, Paul Delaroche n'avait pas ce tempérament d'artiste qui supplée à tant de qualités et que rien ne remplace : l'esprit, la volonté, le travail, la science même, ne tiennent pas lieu de cet instinct qui peut se trouver dans un homme médiocre d'ailleurs, et dont on ne tient pas assez compte aujourd'hui. Le don est une espèce de privilége naturel qui répugne à notre époque égalitaire. Il faut pourtant bien reconnaître sa puissance : sans lui, les plus grands efforts n'aboutissent pas, et l'artiste, qu'il soit poëte, peintre ou compositeur, se consume à le simuler ; mais il ne trompe que les yeux vulgaires. — Nous disons ceci, parce que nous avons autrefois critiqué assez vivement, trop vivement peut-être, certains tableaux de Paul Delaroche, objet de l'engouement public. On nous taxa d'exagération, de paradoxe, de parti-pris, de contre-pied, à nous voir contester le *titre* de productions devant qui s'ameutait la foule. — Ce qui manquait à ces toiles si admirées, si dramatiquement composées, si ingénieuses dans la recherche du détail, faites avec tant de soin et de conscience, c'était tout bonnement le don même de la peinture, défaut peu sensible pour les Français, qui ont plutôt l'esprit que le tempérament de l'art.

Quand on revit à cette pieuse et loyale exposition posthume l'œuvre entier du maître, car c'en est un après tout, telle ou telle toile acclamée à son apparition, mais dépouillée alors du prestige de la nouveauté, de la mode, de l'à-propos, de la concordance avec les idées de l'époque, ne gardant enfin que ses qualités intrinsèques de dessin et de couleur, on en revint peu à peu à notre jugement et l'on comprit le sens de notre critique.

C'était du reste un spectacle touchant que ces tableaux de tendances si diverses, cherchant tantôt la ligne, tantôt le ton, attestant les incertitudes et les mécontentements du peintre, que ne guidait pas cet instinct infaillible qu'ont les maîtres de naissance. Jamais plus d'efforts ne furent tentés en plus de sens pour arriver au beau ; jamais artiste ne poursuivit plus obstinément l'art, ce Protée qui prenait sous ses mains toutes les formes possibles, excepté sa véritable. — On dirait qu'au fond Paul Delaroche ne croyait

PARIS. IMPRIMÉ CHEZ BONAVENTURE ET DUCESSOIS, QUAI DES AUGUSTINS, 55.

pas à son succès, tant l'ensemble de son œuvre trahit d'hésitations, d'inquiétudes et de points de vue différents. —On ne distingue pas chez lui clairement ces deux ou trois manières, qui sont comme l'adolescence, la jeunesse et la virilité du génie : il va sans cesse d'un pôle à l'autre de l'art, tantôt peignant dans un maigre contour les anges blancs du Fiésole, tantôt jouant au trompe-l'œil avec la paille répandue sur l'échafaud de Jane Grey. Il n'a pas cette puissante unité involontaire que possèdent en des sens bien divers M. Ingres et M. Delacroix, mais du moins il a eu la consolation à la fin de sa carrière de mettre le pied sur la terre promise; il est mort peintre, et ses bras défaillants ont entouré son idéal dans une étreinte suprême.

M. Goupil, l'intelligent éditeur, a professé pour Paul Delaroche une sorte de culte qui ne s'est pas attiédi après la mort du maître. Il a fait graver la plupart des tableaux de son peintre par les plus habiles burins, n'épargnant ni soins, ni dépense, ni temps, et il a beaucoup contribué à la popularité dont jouissait l'auteur de la *Jane Grey*, du *Cromwell* et de l'*Hémicycle*.

La peinture de Paul Delaroche se traduisait d'ailleurs aisément en estampe. Il attachait une grande importance au sujet, et il arrangeait la situation choisie dans quelque histoire dramatique avec une grande habilité de metteur en scène. Chose singulière, cet artiste au pinceau timide et soigneux prenait presque toujours les thèmes les plus violents et pour lesquels la brosse farouche d'un Ribeira n'eût pas été de trop. Ce sont des exécutions capitales, des marches au supplice, des massacres, des assassinats, des veillées funèbres, des agonies et autres mélodrames pittoresques, dont la sanglante histoire d'Angleterre a fourni plus d'un tableau. Jamais romantique de 1830 ne chercha plus avidement l'horreur que ce maître si cher à la bourgeoisie; il est vrai que c'était une horreur douce, mitigée par une grande propreté d'exécution, une horreur sans empâtements, sans teintes sanguinolentes et cadavériques, telle enfin que l'admet un dénoûment de tragédie. Il suffit de nommer quelques-unes des plus célèbres productions de Paul Delroche pour constater cette tendance bizarre : la Saint-Barthélemy, la Mort d'Elisabeth d'Angleterre, la Mort du président Duranti, Jeanne d'Arc dans sa prison, le Cardinal de Richelieu traînant Cinq-Mars à la suite de sa barque, Cromwell ouvrant le cercueil de Charles Ier, l'Assassinat du duc de Guise, Jane Grey sur l'échafaud, Stafford allant au supplice, les Enfants d'Edouard, Marie-Antoinette à la conciergerie, la Marche funèbre de la Cenci, le Dernier Repas des Girondins... ne croirait-on pas d'après cette liste que Paul Delaroche était une de ces natures sombres et farouches, un de ces génies à la manière noire de l'école hispano-napolitaine?

Comme nous avons eu souvent occasion de le remarquer et de le dire, le goût français est essentiellement tourné au drame; la plastique pure le séduit peu, et il veut être intéressé par un tableau comme par une pièce de théâtre. Regardez au Salon toutes ces mains actives qui tournent les pages du livret cherchant le sujet du tableau tandis que les yeux occupés à lire l'anecdote jettent à peine un regard sur la peinture. A de tels spectateurs les cartons de Raphaël, à Hampton-Court, les prophètes et les sibylles de Michel Ange, à la Sixtine, semblent des choses ennuyeuses et froides. Le Jugement dernier même n'a pas l'effet fantasmagorique qui pourrait les impressionner ; ils n'y voient qu'une immense fricassée anatomique, quoique la plupart du temps ils n'aient pas le courage de le dire.

Paul Delaroche était lui-même Français sur ce point, et il se préoccupait plus volontiers du sujet que de la forme ; il composait avec esprit, groupait d'une manière adroite autour de ses personnages principaux les détails intéressants, faisait des recherches pour les costumes et les meubles, et, sans avoir un grand dessin ni une belle couleur, dessinait et colorait assez pour réaliser l'effet qu'il voulait produire. C'est ce qui fait que ses tableaux se prêtent si bien à la gravure ; le sujet dramatique, l'arrangement ingénieux de la scène, les accessoires nettement écrits se transportent heureusement sur le cuivre ou l'acier. Parfois même, comme dans la Sainte Amélie, par exemple, le chef-d'œuvre de la gravure moderne, le burin va au delà du pinceau ; Mercuri dépasse Paul Delaroche ; la copie est supérieure au modèle.

Mais quelque exacte que soit une gravure, elle ne donne pas d'une manière irrécusable et mathématique l'œuvre du maître. On ne peut s'y fier absolument. Dans la reproduction la plus fidèle se glisse toujours quelque chose de l'individualité du copiste, aussi M. Goupil, religieux jusqu'au bout pour son maître de prédilection, a-t-il eu recours à la photographie afin d'obtenir un fac-simile définitif des toiles et des dessins qu'il admire ; entreprise immense et pleine de difficultés, car le soleil est un ouvrier plus capricieux qu'on ne croit; il se refuse souvent à faire ce qu'on lui demande, et ses rayons ont des répugnances à se charger de telle ou telle teinte. Mais il jouit d'une réputation d'impartialité que nul ne soupçonne ; il n'est pas toujours juste pourtant et ment quelquefois comme un homme, ce divin soleil !

Nous avons curieusement feuilleté le carton d'épreuves qui nous a été soumis, et qui sont fort belles pour la plupart ; mais on se tromperait étrangement en pensant que la photographie reproduit comme un miroir les objets qu'on lui présente. Lorsqu'il s'agit de peinture, la photographie, malgré les sentiments bourgeois qu'on lui suppose, se fait artiste, et interprète à sa manière la toile exposée devant son objectif. Elle sait sacrifier à propos sous une teinte sombre les détails inutiles ou trop voyants, et réserver sa plus vive lumière pour la figure qui l'intéresse. Elle efface, elle estompe, elle assourdit et met en relief avec un art dont on ne la juge pas capable. Certaines de ses épreuves ressemblent à des eaux-fortes de Rembrandt. D'un tableau criard, elle fait souvent un dessin plein d'harmonie qui surprendrait l'auteur lui-même. Douée d'une qualité de concentration et de réduction mathématiques, elle donne à de grandes toiles un peu vides un intérêt et un charme singuliers, en rassemblant dans un petit espace des détails éparpillés. Confiez-lui un fusin, elle le rendra avec un flou, une vaghezze, et en même temps un scrupule, qu'aucune main humaine ne saurait

atteindre, et elle signe son travail du propre nom de l'auteur, sans être faussaire pour cela.

Sentant qu'elle avait à lutter contre Mercuri, Calamatta, Henriquel-Dupont, Blanchard, Forster et l'élite du burin, la photographie s'est piquée d'honneur, et pour répondre à la confiance de M. Goupil, elle a vraiment fait merveille, même dans l'excès de son zèle elle a changé en très-beaux tableaux des toiles assez médiocres et donné un démenti à ce vers célèbre :

Qui pourrait, ô soleil ! t'accuser d'imposture ?

Comparez pour vous en convaincre, la Mort d'Elisabeth à l'épreuve qui la reproduit avec une chaleur de ton et une puissance d'effet dont l'original certes est dénué; la Jeune Mère dépouillée de sa couleur roussâtre, adoucie de contour par la photographie est devenue une sorte de madone moderne, une œuvre quasi raphaëlesque. Les Enfants d'Edouard, précieusement réduits, ont le fini naïf d'une miniature du moyen âge. Un peu d'effacement prête à la Jeune Fille couchée dans une vasque le moelleux et le clair-obscur argenté d'une figure de Prud'hon; l'Assassinat du duc de Guise a gardé toute sa précision sinistre, accentuée par quelques ombres vigoureuses qui lui manquaient peut-être. Chaque toile est ainsi reproduite avec des hasards et des bonheurs qu'on a de la peine à ne pas croire intelligents. La Jeune Martyre noyée a été rendue par ce moyen qu'on prétend mécanique et qui ne l'est pas d'une façon surprenante.

Ce corps charmant à demi submergé rayonne sous l'auréole à travers la fluidité des vagues, si souple, si abandonné, si chaste, que toute gravure de ce chef-d'œuvre devient désormais inutile. Et remarquez combien la photographie a le sens de l'art : les deux figures distrayantes et mauvaises du fond ont, pour ainsi dire, disparu sous l'intensité de la teinte.

Les scènes intimes de la Passion sont venues d'une manière admirable dans une gamme assombrie et descendue d'un ton qui donne à l'effet une tristesse plus morne et plus pénétrante à la fois : les dessins et les esquisses sont d'irréprochables fac-simile : ces tours de force ne sont qu'un jeu pour la photographie.

Maintenant quelle conclusion tirer de cet important essai entrepris par un homme qui a publié les plus belles estampes de ce temps-ci ? La gravure est-elle destinée à disparaître comme la calligraphie après l'invention de Guttenberg? Le burin cédera-t-il au rayon de lumière? Nous espérons que non, et cela pour un motif qui peut paraître bizarre au premier abord. La photographie, si exacte en face de la nature, devient fantasque en face des tableaux ; elle les éteint ou les illumine à son gré, et presque toujours les transpose très-heureusement parfois ; mais elle ne fait pas toujours la besogne consciencieuse et servile qu'on attend d'elle. Par exemple, avec une belle gravure et une bonne photographie on a le maître presque entier, et c'est le résultat que sans doute M. Goupil a voulu obtenir.

THÉOPHILE GAUTIER.

LES PAUL VÉRONÈSE DE DRESDE.

Mon cher Gautier,

Le voyage que je viens de faire à Dresde avait pour but, ainsi que je vous l'avais dit avant mon départ, de revoir cette belle galerie et de passer quelques mois à faire des esquisses à l'huile d'après les anciens maîtres.

Ayant employé presque toute ma vie à voyager, j'ai jusqu'à présent, vous le savez, peu peint à l'huile ; artiste nomade, toutes mes études avaient été tournées vers l'aquarelle, et j'ai pensé que suivant une nouvelle voie je ne pouvais avoir de meilleur guide que l'école vénitienne.

J'ai revu ce matin, dans la nouvelle galerie, les beaux Paul Véronèse que nous avions tant admirés ensemble, il y a quelques années.

Placés dans une des grandes salles du nouveau bâtiment, exposés à une magnifique lumière tombant d'en haut, ces chefs-d'œuvre brillent maintenant de tout leur éclat.

De tons les tableaux de ce maître que j'ai eu occasion de voir dans mes voyages, ceux de Dresde m'ont toujours semblé dignes d'être comptés au nombre des plus beaux. Il est impossible d'avoir sous les yeux un plus précieux spécimen pour étudier sous ses différents aspects cet artiste si étonnant d'éclat, d'énergie et de lumière.

L'école italienne me paraît avoir sur l'école flamande une supériorité incontestable. Outre la noblesse du dessin, la grandeur des lignes, l'ampleur de la composition, elle possède un coloris bien plus mâle et bien plus grave. Chez elle, l'habileté fait place à la science; tout est noble, calme, fort, raisonné ; rien n'est laissé au hasard. Ce que ces maîtres savent, ils le donnent simplement, sans emphase, sans effort, comme tout ce qui est réellement grand; jamais vous n'éprouvez de fatigue en les regardant et votre pensée s'élève par leur contemplation.

Parmi la brillante série des coloristes de l'école vénitienne, Paul Véronèse est sans contredit l'un des plus étonnants par la nature de son talent et la magie de son pinceau, c'est le plus sublime décorateur (si j'ose me servir de cette expression pour rendre ma pensée), qui ait jamais existé.

Je ne retrouve chez aucun peintre à un degré si élevé, si ce n'est peut-être chez Velasquez, les qualités qui distinguent cet éminent coloriste, la clarté, la spontanéité, la force du coloris. Il a dans la lumière le même éclat que Rubens, dans le clair obscur la même clarté que Rembrant, mais joints à bien plus de noblesse, de style et de gravité dans le coloris.

De nos jours, un artiste d'un immense talent, M. Eugène Delacroix, serait celui qui me paraîtrait se rapprocher le plus de ces deux maîtres, du premier surtout. Il en est sans doute encore bien éloigné, mais c'est sans contredit

le plus grand coloriste de notre siècle. Je n'ai jamais tant apprécié les qualités qui distinguent cet éminent artiste et le placent au premier rang des peintres de notre époque qu'après avoir étudié les Paul Véronèse; il y a surtout chez lui un côté humain qui saisit. Je ne me permettrai de lui reprocher, et encore bien bas, qu'un peu trop d'indécision dans ses contours; tout en restant clair et harmonieux, les maîtres vénitiens savaient conserver plus de fermeté à la forme.

Ce n'est pas en simplifiant son coloris que Paul Veronèse arrive à l'harmonie, mais par la disposition des couleurs. Ne craignant pas d'employer ce que sa palette peut lui offrir de plus brillant pour obtenir cette richesse de coloris et cette harmonie qu'il réunit à la fois dans ses composition; chez lui, jamais un ton isolé : telle couleur, crue en elle-même, devient harmonieuse par son rappel dans différentes parties du tableau.

Loin d'arriver, comme les maîtres flamands, à l'effet par la concentration de la lumière, il en inonde au contraire toute sa composition, mais toujours il procède par de grandes zones d'harmonies semblables. Du point le plus reculé de son tableau jusqu'au premier plan tout se relie par des gammes d'un ton argentin d'une richesse incroyable. L'air circule partout et enveloppe ses personnages.

Quand on l'étudie de près, que de trésors de science et d'harmonie on découvre! Quelle incroyable palette! Il me semble lui voir égrainer des perles de son pinceau. Je ne puis mieux comparer l'impression que me cause, au point de vue du coloris, la peinture de ce maître qu'à l'effet que me produit une symphonie de Haydn ou de Mozart. C'est la même clarté, la même force, la même harmonie; l'une charme ma vue, l'autre mon oreille.

Ses compositions, d'une ampleur toute magistrale, respirent la vie et le mouvement. Pas un coin de la scène ne reste inoccupé; dans sa manière de grouper les personnages, non-seulement vous pensez au sujet représenté, mais votre imagination vous reporte encore sur ce qui doit se passer en dehors du tableau; vous sentez que l'action se continue.

La galerie de Dresde possède un grand nombre de tableaux de ce peintre, mais cinq d'entre eux peuvent passer à juste titre pour des chefs-d'œuvre:—le *Portement de la croix;*—l'*Adoration des Mages;*—la *Famille Concinna;*—les *Noces de Cana;*—le cinquième est un petit tableau d'environ un pied de haut, c'est un diamant;—terminé comme les maîtres flamands, conservant malgré cela l'ampleur de composition et la magie de couleur de ce maître, ce tableau suffirait à lui seul pour immortaliser un artiste. Le sujet représente le *Christ entre les deux larrons;* au pied de la croix se tient un groupe composé de la Vierge, de saint Jean et de la Madeleine. Ce tableau est saisissant d'aspect.

Je vous parlais, mon cher Gautier, de la richesse de coloris de ces tableaux. Dans le *Portement de la croix,* il semble que Paul Véronèse ait déployé jusqu'aux dernières limites, presque jusqu'à l'impossible pour tout autre que lui, les ressources que lui offrait sa palette.

Le milieu de cette magnifique composition est occupé par le Christ, qui vient de s'abattre sous le poid de la croix. Au-dessus de cette figure, sublime à la fois d'expression et de coloris, se détache en lumière sur un ciel bleu verdâtre un Bohémien vêtu de jaune, à physionomie farouche, les cheveux épars, levant son bras armé de cordes pour flageller le Christ qui est à ses pieds. Sur la gauche du tableau, un homme vu de dos, la tête légèrement de profil, tire une corde attachée à la ceinture du divin Sauveur pour le forcer à se relever; près de lui, un soldat, tenant une hallebarde d'une main, repousse de l'autre sainte Véronique, qui se penche en avant pour essuyer le visage baigné de sueur du Christ.

Au second plan, se détachant sur un fond de rochers arides, couverts çà et là de quelques maigres broussailles desséchées, marche, suivi de ses soldats, un cavalier aussi fantastique que le chevalier de la Mort d'Albert Durer. Sa visière baissée, son immense panache flottant sur son casque et retombant sur ses épaules lui donnent un aspect étrange. Dans le fond, au milieu de cavaliers, l'on aperçoit les deux larrons que l'on entraîne au supplice et les saintes femmes qui attendent le Christ sur son passage.

Au centre du tableau apparaissent dans le lointain le Calvaire et une croix que l'on dresse. Au pied de la montagne, deux religieux vêtus de blanc creusent une tombe.

Sur la droite de la composition, au second plan, un archer tenant son arbalète sur l'épaule précède trois cavaliers richement vêtus. Au milieu des chevaux et de la bagarre court un enfant sonnant de la trompe. Sur le premier plan, la mère du Christ, soutenue par saint Jean, étend avec angoisse les bras vers son fils bien-aimé. A ses côtés, une jeune femme agenouillée, tenant son enfant suspendu à son sein, tourne son visage baigné de larmes vers le Christ que l'on conduit au supplice.

La gradation des nuances dans ce tableau est ce que j'ai vu de plus merveilleux. Dans la figure de sainte Véronique, partant des tons froids, presque blanc verdâtre du voile jeté sur les épaules de la sainte, l'artiste arrive par des gammes de tons se réchauffant de plus en plus jusqu'au rouge intense des vêtements du soldat. Partout un ton transitoire sert à amortir le choc de deux couleurs entre elles. La femme agenouillée et les saintes femmes sont admirables de coloris. Elles sont enveloppées dans une harmonie de tons gris argentins que quelques touches d'un ton plus chaud, tracées dans les contours ou dans les ombres, empêchent de devenir monotones. Dans ce tableau, l'artiste a placé toutes ses gammes chaudes au centre de sa toile, et rejeté principalement aux extrémités les gammes froides.

Cette admirable composition porte une empreinte incroyable de vie, de force et d'énergie, c'est l'une des œuvres peintes avec le plus de jeunesse et de fougue par cet homme de génie.

Dans l'*Adoration des rois mages,* le groupe des rois est peut-être encore ce que Paul Véronèse a peint de plus énergique et de plus éclatant comme coloris. Sur un ciel bleu sombre, chargé dans le haut de noirs nuages, un roi nègre vu de profil, la tête coiffée d'un turban jaune sur-

monté d'une couronne, revêtu d'un riche manteau violet, rayé alternativement de grandes bandes d'un vert foncé et dont le camail d'hermine est rehaussé par un collet d'un rouge éclatant, tient en ses mains un riche ostensoir. A ses pieds sont couchés ces deux beaux chiens épagneuls, tachés de feu, que Paul Véronèse se plaisait si souvent à introduire dans ses compositions. Derrière le roi noir un groupe de serviteurs décharge les présents qu'il apporte. Au-dessus de ce groupe, se détachant en silhouette sur le ciel, un chameau conduit par un esclave à vêtements bariolés allonge sa tête grimaçante.

A côté du roi nègre, s'enlevant en pleine lumière sur un magnifique coursier blanc, se tient, les mains jointes, un jeune homme dont la physionomie exprime cette dévotion ardente et silencieuse particulière aux Orientaux. Sa tête est ornée d'un bonnet rouge bordé de fourrure et surmonté d'une plume d'aigle.

Le milieu du tableau est occupé par l'un des rois, beau vieillard à longue barbe blanche. Il est revêtu d'un long manteau de soie jaune brodé en or, à grands ramages noirs et dont le collet et les manches sont garnis d'hermine. Deux jeunes pages vêtus de noir relèvent les extrémités de son riche vêtement.

Il s'incline devant la Vierge et baise les pieds de l'enfant Jésus, qu'elle tient dans ses bras. Près de lui, debout, le troisième roi, habillé d'une riche et ample tunique d'étoffe cramoisie dont la splendeur forme un heureux contraste avec la misère de l'étable qui lui sert de fond, contemple ce groupe avec une dévotion onctueuse. Il tient un vase ciselé en argent dans ses bras.

Sur le premier plan à gauche, saint Joseph conduit un pâtre qui, lui aussi, apporte son humble offrande, qui n'en sera pas moins bien agréée. Ce sont deux tourterelles contenues dans un filet suspendu à sa ceinture.

J'ai pu voir de près ces tableaux, qui me laissent incertain sur les procédés de peinture employés par ce maître. Il règne dans ses tableaux un ton général très-distingué, mais mat, tenant le milieu entre le brillant de l'huile et la couleur terne de la fresque et se rapprochant de la gouache dans certaines parties. Des traits d'un noir brun sont tracés çà et là pour relever l'incertitude du contour et lui donner de la fermeté sans diminuer l'effet général.

Les anciens maîtres ont admirablement compris les effets de l'optique dans les grandes décorations qu'ils étaient chargés de faire, et qui devaient être vues à une certaine distance; entre deux valeurs égales, ils se contentaient parfois de mettre un trait noir tracé avec force, qui sans amoindrir le contour lui donnait de la décision et achevait, vu à distance, de le modeler.

Dans l'*Adoration des mages*, entre le ciel bleu lapis et le contour du camail d'hermine du roi nègre, il y a un trait noir de plus d'un centimètre de large. A quelques pas il disparaît, et l'on n'aperçoit plus que l'éclat du blanc de l'hermine se détachant sur le bleu intense du ciel.

Cette manière de procéder convenait surtout à la grande décoration, et me paraît avoir été employée encore plus par Paul Véronèse que par les autres maîtres.

—Dans les *Noces de Cana*, au centre du tableau un personnage campé fièrement sur la hanche, habillé de jaune, une riche draperie de même couleur rejetée sur les épaules, élève le bras et tient une coupe en main. Son regard est dirigé vers un vieillard dont la physionomie grasse, blanche et molle, rappelle la tête épicurienne de Vitellius. Ce dernier personnage est assis carrément dans une ample chaise curule et est revêtu d'une robe de damas d'un bleu turquoise, dont la doublure est d'un ton gris feuille morte. Un pan de sa robe relevé laisse entrevoir le bas de sa jambe et son pied chaussé d'une mule.

Le milieu de la table est occupé par le Christ, la sainte Vierge et saint Joseph qui se penche pour lui parler. Au-dessus de ce groupe des serviteurs apportent des amphores et des plats chargés de victuailles.

Sur la gauche, au premier plan, un personnage vu de dos, enveloppé dans une ample robe cramoisie, la tête coiffée d'une espèce de turban, s'entretient avec une jeune femme assise à ses côtés. Elle est vêtue de satin blanc et a le corps légèrement incliné en avant. Sa figure blonde est éclatante de jeunesse, de fraîcheur, de coloris. C'est l'une des figures les plus gracieuses qu'ait peintes Paul Véronèse.

Dans le bas de ce groupe deux jeunes enfants se sont glissés près d'un serviteur qui leur verse à boire en cachette.

A droite, près du personnage en jaune, se trouve un autre groupe de plusieurs personnes s'entretenant ensemble, et dont l'une vue de dos se penche vers un serviteur tenant un amphore sous son bras et lui versant à boire. Près de lui sont deux jeunes enfants vêtus de brun. L'un d'eux, assis près d'un piédestal, joue avec un chat qu'il tient dans ses bras. Dans deux des personnages de ce groupe, on veut reconnaître les portraits de Titien et de Paul Véronèse.

Sur la droite, trois serviteurs, s'enlevant en vigueur sur un fond d'architecture splendide et en pleine lumière, apportent des plats chargés de cédrats et de fruits confits.

C'est, à mon avis, la plus belle partie du tableau et la plus riche comme couleur.

—Dans la *Famille Concinna*, sur la gauche de la composition l'artiste a placé un groupe composé de la Vierge tenant l'enfant Jésus sur ses genoux. Près d'elle, sur le devant la scène, se tient saint Jean à demi agenouillé. A sa gauche un ange debout lui indique du doigt la famille Concinna. A ses pieds est un vieillard tenant un livre ouvert.

Le milieu du tableau est occupé par la famille du noble Vénitien, dont une partie est agenouillée; sur la droite se trouve un groupe admirable de coloris et de composition : c'est celui du jeune chef de la famille suivi de son enfant et conduit, soutenu à demi par trois figures allégoriques dans lesquelles, je crois, l'artiste a voulu représenter la Foi, l'Espérance et la Charité.

La femme vêtue de rouge, soutenant Concinna est d'une puissance de coloris et d'une science de transition de tons incroyable. J'essayerai, autant qu'il m'est possible, de vous la décrire. Elle porte un vêtement d'une couleur cramoisie éclatante. Pour amortir l'effet d'un ton aussi vif sur les chairs, l'artiste lui a jeté sur les épaules un voile dont la partie supérieure se rapprochant du col est d'une couleur gris rose un peu froid, tandis qu'il devient plus vif de co-

loris en descendant vers la manche. Un revers d'un jaune lumineux vient servir de transition entre le bras et le vêtement rouge. Puis enfin, pour relier le ciel avec la manche, un bout de draperie flottante d'un gris violet un peu jaunâtre vient se marier comme ton avec les nuages.

Concinna est revêtu d'un pourpoint feuille morte dont le ton, — plus chaud vers le haut, — vient heureusement continuer la gradation des tons rouges et éclatants des vêtements de la femme.

La manière dont la tête de cette femme est peinte est vraiment extraordinaire. Ses cheveux sont d'un blond ardent et en pleine lumière; vue de près, toute la tête est entourée sur le ciel d'un cercle noir absolument comme le contour d'un vitrail. A quelque distance ces contours disparaissent, et l'on n'aperçoit que le relief merveilleux de la tête sur le ciel.

La gradation des nuances n'est pas moins savante dans la femme qui se trouve derrière elle.

Elle porte un voile noir sur la tête et est habillée de vert, mais une écharpe d'un vert jaunâtre lumineux, tombant de ses épaules, la relie à la fois aux tons du ciel et aux tons chauds et transparents des ombres du vêtement rouge de la première femme.

Au-dessous et dans l'ombre, un jeune enfant vêtu d'un pourpoint vert foncé vient continuer cette série d'harmonies froides, en opposition aux gammes chaudes des vêtements de la femme qui soutient Concinna et de ce personnage même, et sert à rendre plus éclatante la figure vêtue de blanc qui les précède.

Le coin de ce tableau est occupé par une jeune femme tenant son enfant dans ses bras. Dans le fond on aperçoit une vue de Venise, avec un canal et des gondoles arrêtées à la porte d'un palais.

En vous faisant part de mes observations, je suis loin, mon cher Gautier, de vouloir les ériger en autorité.

Après avoir étudié de près les peintures de ce maître comme je viens de le faire depuis plus de trois mois, j'ai été amené à présumer qu'il a dû procéder d'abord par une préparation monochrome déjà fort avancée, et ne s'inquiéter de la disposition des couleurs qu'une fois son effet et sa composition bien arrêtés, arriver alors par des glacis à l'huile, comme on procéderait à l'aquarelle, plaçant telle ou telle couleur suivant sa convenance; puis, sur cette seconde préparation accrocher énergiquement ses lumières en pleine pâte. Ce genre de travail est surtout visible dans les *Disciples d'Emmaüs* et dans les *Noces de Cana* (de Dresde.)

Quant aux traits de force que l'on retrouve dans ses contours, je crois qu'il a dû les mettre une fois ses peintures en place. Il achevait alors, suivant la disposition du jour auquel elles étaient exposées, de relever par quelques touches vigoureuses les côtés indécis de son travail.

Ce qui me confirmerait dans cette idée, c'est que lors de la restauration de ces tableaux, ces traits s'enlevaient avec tant de facilité, tandis que la préparation du dessous restait intacte, qu'il a fallu les reprendre en beaucoup d'endroits. Peut-être ces retouches étaient-elles faites à l'essence seulement.

THÉODORE VALÉRIO.

LES MINIATURISTES

DU XVIII[e] SIÈCLE.

II

Si la miniature devint l'art à la mode sous Louis XVI, si elle fut dès lors la curiosité des amateurs délicats et le laborieux délassement de tant de mains savantes, on peut assigner à ce succès plus d'une cause sérieuse. A mesure que les temps nouveaux approchaient, le public spécial à qui s'adressent les productions de la peinture allait chaque jour s'agrandissant, et l'esprit de la bourgeoisie, qui s'est toujours montré sympathique au portrait, acceptait avec une ardeur croissante cette forme commode de l'art diminué, ces petits médaillons qui disaient tant au cœur, et qui, dans les vastes poches des vêtements d'alors, ne tenaient guère plus de place qu'un écu de six livres.

L'exemple, d'ailleurs, venait de haut : on aimait fort les miniatures à la cour ; tout le monde était sentimental ou croyait l'être, et, dans ce temps, que les artistes durent bénir, il n'est guère de prince ou de princesse qui n'ait eu un miniaturiste à ses gages. Le Génevois François-Elie Vincent, qui avait été reçu maître de Saint-Luc en 1756, est cité dans un almanach de 1777 comme ayant peint « presque toute la famille royale, » et nous savons qu'en 1780, il prenait le titre de « peintre de Mesdames de France et de monseigneur le duc de Penthièvre. » Jean-François de La Chaussée, qui était devenu le collègue de Vincent en 1760, et qui vivait encore en 1778, est désigné comme « peintre en miniature de feue Madame la Dauphine et de Madame la duchesse d'Orléans. » Mais c'est surtout Marie-Antoinette qui se montre empressée à fêter les miniaturistes. Nous avons vu que, dès 1774, elle s'était fait peindre par Musson. L'année suivante, elle fit appeler le portraitiste J.-L. Mosnier, qui prit, pour reproduire ses traits, son pinceau le plus fin, et revint ensuite à la peinture à l'huile. Les journaux nous apprennent, en 1786, la mort du sieur Campana, « peintre ordinaire du cabinet de la reine. » Campana avait composé une allégorie très-compliquée sur la naissance du Dauphin ; il avait fait le portrait de la comtesse d'Artois (gravé par Gaillard), et on a pu voir de lui, dans la collection du général de Varanges, vendue il y a quelques années, une assez fine miniature [1]. Villers, très-amateur de tableaux, doit aussi être compté parmi les peintres de Marie-Antoinette : il a donné d'elle un petit portrait qui figurait dans le cabinet

[1] D'après les *Tablettes de Renommée*, Campana aurait formé deux élèves : Le Magniet, qui nous est signalé comme un peintre « d'un mérite distingué, » et Adolphe Fritsch, reçu maître en 1773. Tous deux vivaient encore en 1791.

Debruge-Duménil. Villers dura plus longtemps que la monarchie. Il exposait encore au Louvre en 1793.

Au milieu des miniaturistes qui se pressaient dans les appartements de Versailles ou les bosquets de Trianon, Marie-Antoinette finit par rencontrer un vrai peintre. Pierre-Adolphe Hall, né en Suède en 1738, et mort à Liége en 1793, était depuis longtemps fixé en France, et, dès le règne de Louis XV, il s'était fait une renommée. Agréé à l'Académie royale en 1769, il avait exposé cette année même, et avait débuté par un succès. Diderot, un peu distrait ce jour-là, s'en occupe à peine. Il se contente de dire que Hall est estimé de La Tour et de Vernet, et qu'à ce titre ce doit être un habile homme. Un critique inconnu, Desboulmiers, qui rendait compte du Salon dans le *Mercure*, montre plus d'audace, et affirme hardiment que Hall est « le Van Dyck de la miniature, » comparaison qui peut sembler téméraire, mais que Diderot sanctionnera bientôt. « Hall, écrit-il dans son *Salon de* 1771, dessine bien, sans charger; sa couleur est pure et vraie; sa touche est légère, moelleuse, sans être trop fine. Il n'est jamais sec, ni cru, ni *égratigné* dans ses contours. Point de ces tons d'éventail : il est harmonieux partout, et conserve sa force avec un art intelligent. Il ne se contente point de ces petits lavis, pointillés par-dessus, et que l'on nomme gratuitement miniatures; il peint, et ses ouvrages sont réellement de la miniature dans la vérité du mot. Enfin... je le regarde comme un Van Dyck dans son genre, à quelque chose près qu'il lui est facile d'acquérir, et que l'âge et la nature, qu'il consulte toujours, lui donneront sans peine. »

L'éloge était vif; il était mérité. Le succès de Hall et sa réputation allèrent toujours grandissant; mais son beau moment, c'est le règne de Louis XVI : Hall est alors le portraitiste préféré de Marie-Antoinette; les princesses, les ambassadeurs, les financiers, les coquettes du meilleur monde, les artistes, sont fiers d'avoir leur effigie signée de lui. Les œuvres échappées à la main laborieuse de Hall sont très-nombreuses. Le Louvre, qui a tort de traiter légèrement ces petites choses, n'a de lui qu'un portrait, et malheureusement il ne suffit pas pour le faire connaître. M. Charles Bellangé a celui du portraitiste Roslin; M. Dablin, qui est particulièrement riche en miniatures de Hall, possède ceux de la reine, de la comtesse Jules de Polignac, de madame de Tourzel, et de bien d'autres personnages historiques. Et quel est le connaisseur délicat qui n'a pas au moins une tabatière enrichie d'un portrait de Hall ?

Les miniatures du peintre suédois ne sont comparables à celles d'aucun autre, par la largeur, la liberté du faire, l'audace heureuse du pinceau. Les carnations, vivement frappées de lumières piquantes, ont une grande chaleur de ton; elles ont aussi la morbidesse, le moelleux de la vie. Les cheveux s'agitent, souples et mobiles; et, gouachés hardiment, les habits, les fleurs, le paysage, sont d'une exécution à la fois négligée et superbe. Lorsque les critiques du XVIIIe siècle ont proclamé Hall le Van Dyck de la miniature, ils ont voulu dire que, grâce à son coloris vigoureux, à sa touche libre et sûre, il avait surtout des qualités flamandes. Ils ne se sont point trompés. Hall méritait ces éloges; et plût à Dieu que ses leçons intelligentes eussent été plus longtemps écoutées !

Mais il me paraît évident, qu'à l'heure même où l'école française avait si peu de préjugés, il se rencontra des gens sages, des esprits timorés qui protestèrent contre les hardiesses de Hall et qui affectèrent de voir dans ses productions, non des miniatures réussies et parfaites, mais des ébauches d'une exécution hachée, violente, décorative. Nous en trouvons la preuve dans les tentatives de quelques artistes secondaires dont il nous reste à écrire les noms. Pendant que la reine se faisait peindre par Hall, le roi, moins heureux, eut recours au pinceau de Violet, un assez pauvre homme que *l'Almanach des Muses* de 1771 honore déjà d'un fade quatrain, et qui prenait volontiers le titre de « membre de l'Académie de Lille en Flandres. » Il a décoré du portrait de Louis XVI une tabatière qui serait à elle seule un joyau splendide. (Cabinet de M. Dablin.) Mais la peinture, si soignée qu'elle soit, est assez faible. On y sent un immense effort. Les chairs ont des tons vineux d'un aspect désagréable, le type du modèle est respecté; toutefois il semble avoir été étudié à l'aide d'un verre grossissant, tant les lignes sont exagérées, tant les particularités sont écrites. Le menton est énorme, le front tout à fait fuyant : c'est l'effigie de Louis XVI sans doute, mais c'en est aussi la caricature. Nous ne savons si un zèle aussi excessif caractérise les autres portraits de Violet, et notamment celui du Cousin Jacques, qu'on sait avoir été gravé par Jonxis en 1786. Nous avons vu passer dans les ventes publiques quelques miniatures signées de son nom : elles sont pauvres et sans accent. Violet joignait cependant la théorie à la pratique. Un libraire de Paris ayant publié, en 1782, une nouvelle édition de l'*Ecole de la Mignature*, il jugea que ce n'était pas assez, et, à son tour, il prit la plume. On a de lui un *Traité élémentaire sur l'art de peindre en miniature* (1788). La publication de ce petit livre, révélant à tous les secrètes roueries du métier, ne fut pas sans influence sur le développement de l'art et devint un excitant nouveau qui mit en mouvement les mains les plus paresseuses.

D'autres peintres protestèrent, avec plus ou moins d'éclat, contre les libres méthodes de Hall. Je ne sais si je dois faire état de Bourdier fils, qui a daté de 1789 un portrait de femme en costume de fantaisie. Cette charmante tête rappelle vaguement les traits de la reine ; ce n'est pas elle pourtant, mais en travaillant de caprice, le peintre a songé à Marie-Antoinette, et il a, une fois de plus, confirmé la vérité de cette observation, que lorsque la souveraine est jolie, elle est, pour les artistes contemporains, une sorte d'idéal dont ils subissent à leur insu la séduction tyrannique. Bourdier fils a placé sur la tête de son modèle un grand chapeau à plumes, il a emprisonné sa taille dans un étroit corset de soie rose, il a jeté un manteau bleu sur son épaule, et sous cet accoutrement quelque peu théâtral, la jeune inconnue se montre triomphante et belle. L'exécution de Bourdier fils n'est pas sans mollesse; son pinceau efféminé cherche la grâce, il est flou, il a du charme et point d'accent.

Sicardi est à la fois plus sérieux et plus célèbre. Entré

en 1771 à l'Académie de Bordeaux, il en devint bientôt l'un des professeurs, et il survécut à la monarchie, car, au Salon de 1793, il exposait encore un cadre de miniatures et trois dessins. Sicardi, qui a beaucoup produit, est un maître délicat, attentif, spirituel. La finesse est sa préoccupation la plus constante : il dessine avec un soin rare, il respecte, avec une conscience absolue, l'originalité du modèle qui pose devant lui. Un joaillier de Paris, M. V. Degesne, possède de sa main un portrait de femme qui peut passer pour l'un de ses chefs-d'œuvre. La peinture, signée mais non datée, doit être des derniers jours du règne de Louis XVI, ou des premiers temps de la Révolution. Plus dessinateur que coloriste, Sicardi s'est volontairement renfermé dans la gamme modérée des nuances analogues : la figure se détache, claire et lumineuse, sur un fond neutre ; le vêtement est de couleur foncée ; les cheveux, légèrement poudrés, sont ornés d'un ruban bleu; grâce à ces noirs éteints, à ces blancs sobres et rompus, à ces gris sages et tranquilles, l'ensemble est d'une coloration très-douce, très-intime, très-familière. C'est bien là le portrait qu'une femme de la Révolution fait peindre pour le donner à l'amant qui va partir. La touche, dans les vêtements surtout, a d'ailleurs de la liberté et même un certain esprit, mais tout cela est tempéré par une rare prudence, et si on le compare à Hall, Sicardi peut paraître froid. Il faut voir en lui un prédécesseur d'Augustin et des miniaturistes du Directoire et de l'Empire.

Les théoriciens restèrent cependant fidèles aux doctrines dont Hall était le meilleur représentant. « Comme ce genre, disait l'*Encyclopédie méthodique*, tend par lui-même à une certaine froideur, il faut bien se garder de le finir d'une manière léchée ; des touches vives, justes et spirituelles doivent réveiller et animer les travaux. Ce genre est susceptible de tout ce qu'on appelle esprit dans l'art de dessiner et de peindre, ou plutôt il ne peut vivre que par l'esprit. »

Oui, la miniature ne peut vivre que par l'esprit. Quelques peintres le comprirent, et Fragonard mieux que nul autre. Certes, ce n'était pas son métier, à ce charmant décorateur de dessus de portes, de fixer de petites figurines sur un ivoire haut de quatre à cinq pouces : il essaya pourtant, et il y réussit, comme un des plus habiles, comme un vrai maître qu'il était. Pour qui les a étudiées chez M. Walferdin, chez M. Dablin, au Louvre et un peu partout, les miniatures de *Frago*, ces têtes d'enfants aux grands yeux, ces jeunes filles, qui viennent du pays de l'impossible et qui en ont la poésie mystérieuse, ces vives images moins peintes que rêvées, appartiennent à la fantaisie par l'incertitude de la forme, l'insouciance du contour, la *vaguezza* de l'exécution ; mais elles appartiennent à l'art par l'esprit du pinceau, la grâce des ajustements, la finesse du ton, et surtout par le rayon lumineux qui anime les chairs et les rend souples, moelleuses, vivantes. Fragonard semble du reste avoir peint en se jouant ces petites têtes souriantes et claires ; la plupart sont inachevées : il n'y faut voir que le délassement d'un pinceau qui se repose dans ces rapides ébauches d'ouvrages plus compliqués et plus cherchés. Le maître a su cependant, sur la moindre de ces faciles miniatures, apposer le cachet toujours reconnu de son heureuse personnalité.

D'autres artistes s'essayèrent aussi dans ce genre, mais sans y réussir beaucoup. L'académicien Vestier, qui, dans ses portraits de grandeur naturelle, rendait si bien les étoffes, se donna quelque peine pour devenir miniaturiste, et tout en lui tenant compte de son effort, je le constate sans l'admirer. Je le trouve insuffisant dans son petit portrait d'homme en habit rouge (1776), et plus encore dans la petite tête de femme qui porte la même date, et qui appartient aussi à M. Dablin. Les chairs y sont jaunes, non pas seulement parce que Vestier n'a pas su se mettre en garde contre les trahisons de l'ivoire, mais aussi parce que son coloris est sans éclat et sans franchise. Noël Hallé, mort en 1781, fit aussi de la miniature, et, là comme ailleurs, ce fade inventeur de grandes machines resta médiocre. Madame Vigée-Lebrun s'y montra plus savante et plus heureuse. Mais sans pousser plus avant cette recherche, revenons aux miniaturistes de profession.

On ne sait rien de Boquet, dont un joaillier du passage de l'Opéra possède un portrait de femme daté de 1785, et amoureusement fini. On n'a guère d'informations plus précises sur le compte de Judlin, à qui Blain de Sainmore adressait en 1779, un compliment en vers, et qui, au dire du *Journal de Paris*, était alors « pensionné du roi d'Angleterre. » Judlin avait voyagé. Les *Tablettes de Renommée* assurent en 1791 qu'il est « connu avantageusement dans plusieurs cours de l'Europe ; qu'il a l'art de donner beaucoup de noblesse à ses portraits, et de les présenter sous différents costumes, sans rien altérer de la ressemblance. » Judlin est d'ailleurs un artiste de la Révolution. En 1792, il réunit la famille Wille dans un dîner, qui paraît avoir fait quelque impression sur l'esprit du célèbre graveur [1], et, l'année suivante, il expose au Louvre diverses miniatures allégoriques, une entre autres qui représente les *Droits de l'homme*. Les droits de l'homme !.... l'art du XVIII[e] siècle est bien malade.

A ce même Salon de 1793 parut aussi Lié Louis Périn, dont le cabinet Delrnge-Duménil possédait un portrait de femme en costume de théâtre, et qui a laissé au Louvre des traces de son talent facile et délicat. Périn est volontiers coloriste ; du moins, il n'a pas peur des vivacités de la palette ; il aime les allégories sentimentales, et il s'en tire de telle façon qu'on ne doit point le dédaigner. Je crois devoir écarter, comme trop moderne, son contemporain François Dumont, que plus d'un lecteur aurait pu connaître, puisque, né à Lunéville en 1751, il n'est mort qu'en 1833. Un artiste lorrain, Jean Girardet, fut son maître. Dumont eut l'honneur de peindre plusieurs membres de la famille royale, et l'*Almanach de Versailles* le désigne comme « peintre en miniature de la Reine. » C'est donc un nom de plus à ajouter à la liste des miniaturistes attachés en titre d'office à la personne de Marie-Antoinette. François Dumont fut reçu à l'Académie en 1788. La reine lui voulait du bien, et, à la mort de

[1] *Journal de Wille*, II, 369.

Cochin, en 1790, elle obtint qu'il fût logé au Louvre. Ce n'était pas d'ailleurs un artiste sans valeur; il a beaucoup travaillé, avec un peu plus d'exactitude que d'esprit, avec plus de sang-froid que d'audace; si bien que, lorsque le goût changea, lorsque David eut accompli son austère réforme, Dumont se trouva à la hauteur des doctrines nouvelles : il finit même par tomber dans la manière léchée et plate, oubliant trop l'excellent conseil donné par l'*Encyclopédie*, que « la miniature ne peut vivre que par l'esprit. »

Il se rencontra aussi sous Louis XVI un peintre, qui, pris d'une sagesse précoce, essaya à son tour de réformer les hardiesses de la miniature, et s'efforça de lui donner ce qui lui manquait : — le style. Degault — car c'est lui que nous voulons dire—fut un artiste de transition, de révolution même. Lorsque l'antiquité recommença d'être comprise, ou, du moins, aimée, Degault contribua à cette seconde renaissance. Il avait débuté en 1774 à l'Académie de Saint-Luc, où il avait exposé, en même temps que des œuvres frivoles, quatre « bas-reliefs imitant l'onyx, » genre nouveau qui fit bientôt à Degault une spécialité très-distincte. « Ses ouvrages, disent fort bien les *Tablettes de Renommée* en 1791, ornent les boëtes les plus précieuses. » Il y peignait des imitations de camées, et y reproduisait de préférence des sujets antiques, des bacchanales, des mythologies. Il eut la passion de l'archaïsme, et, bien des fois, il a signé son nom en lettres grecques. C'est d'ailleurs un pinceau délicat et plein de bon vouloir. Mais ai-je besoin de le dire? Dans ses plus fins camaïeux, Degault est tout juste aussi Grec qu'on le pouvait être sous Louis XVI : il cherche vaguement le style, et ne le trouve pas. Il a, comme Clodion, comme Marin, un certain sentiment de l'antiquité, mais d'une antiquité pittoresque, mouvementée et médiocrement solennelle. Toutefois, de Klingstedt à Degault, combien de chemin parcouru! Prud'hon va venir : le XVIIIe siècle est fini.

Ainsi, pendant la période qui s'écoule entre la mort de Louis XIV et la Révolution, la miniature a presque toujours suivi le sentier que lui montrait la peinture d'histoire, et surtout la peinture de portrait. Ce que les uns faisaient dans de hautes dimensions, les autres le faisaient dans des cadres plus modestes; mais le sentiment était le même, les procédés d'exécution presque pareils. Nous avons reconnu dans Arlaud, dans Lambert, dans les artistes inconnus qui marchèrent auprès d'eux, des imitateurs de Santerre, de Grimon, de Raoux. Rosalba, que réclament les deux arts, est des deux côtés semblable à elle-même. Nattier, Tocqué, les Drouais ont leurs correspondants dans la miniature. Charlier, qui a le culte du rose, est le véritable frère de Boucher et de Natoire. Chaque miniaturiste a dans un peintre de l'Académie son idéal, qui le tourmente et qui l'éclaire : celui-ci caresse amoureusement le modelé et se perd dans le détail; celui-là peint dans la manière large et décorative que les flamboyants avaient mise à la mode; l'un croit à l'Italie, l'autre à la Flandre; puis à l'heure où Vien commence à calmer l'école, au moment où l'antiquité semble renaître une fois encore, les miniaturistes se modèrent et se font sages. Et dans le cours de ces transformations dont notre ignorance a laissé l'histoire si incomplète, que de talent dépensé! Que de courage mis en jeu dans cette lutte patiente contre les difficultés d'un genre qui, par bien des raisons, demeura petit! Sauf quelques exceptions glorieuses, ou qui mériteraient de l'être, le miniaturiste n'a guère été, au XVIIIe siècle, que le collaborateur du joaillier. Les produits de son art délicat ne furent souvent qu'un motif d'ornementation pour un bracelet, pour un boîtier de montre, pour une bonbonnière, et l'inquiétude un peu dépravée de l'érudition moderne peut seule se demander le nom oublié des auteurs de ces bijoux, qui étaient à la fois la menue monnaie de l'art et la menue monnaie du sentiment. Si digne d'estime que soit l'effort de quelques-uns des artistes que nous avons réveillés pour une heure, la vérité est que la peinture n'est point faite pour être regardée à la loupe, et que la miniature, si finement traitée qu'elle puisse être, demeurera toujours un genre secondaire et exceptionnel. N'essayons donc pas d'élever au niveau de l'art pur ce qui doit rester dans le domaine de la curiosité, et, maintenant que la faute est commise, demandons humblement pardon au lecteur de l'avoir si longtemps occupé des infiniment petits de l'histoire.

PAUL MANTZ.

CURIOSITÉ.

VENTE DE LA COLLECTION HUMANN.

Cette vente a été et restera pour les curieux la grande fête de l'année, de l'exercice 1857-1858, pour me servir d'un terme administratif et officiel. Tout le monde en a pris sa part suivant ses moyens : les curieux pauvres, ceux qui sont forcés d'admettre comme une vérité l'aphorisme *voir c'est avoir* : en réjouissant leurs regards de la vue de tant de belles choses amassées par un homme d'un goût délicat et fin; les amateurs riches, en se les disputant au milieu du feu croisé des enchères et sous les coups du marteau de Me. Pouchet; les hommes d'argent, enfin, en plaçant en *bibelots* — qu'on me pardonne cet horrible vocable, il est consacré — leur argent d'une manière au moins aussi profitable qu'en reports ou en prime. Sans compter le plaisir, jamais trop cher payé, de tromper les niais et de passer à leurs yeux pour un connaisseur; car, cela est triste à dire, mais ce qui était jadis la joie de quelques esprits rares et privilégiés, cette débauche raffinée et intelligente de l'imagination et du véritable savoir, qui consistait à suivre à la piste pendant des mois, des années, un objet ardemment convoité, cette lutte de finesse, de persévérance qui s'établissait entre l'amateur et le marchand, tout cela n'existe plus. Le beau, le bon temps est passé où un honnête homme pauvre d'écus, mais riche de temps, à force de patience, d'investigations éclairées, d'adresse à rendre des points à un Mochican, finissait, au bout de trente ans, par réunir une collection que plusieurs

nations mettaient à honneur d'acquérir. Le temps des Préaux, des Dusommerard, des Debruge-Duménil, des Sauvageot ne reviendra plus. Aujourd'hui on remplace le temps par des billets de banque, la finesse par un sac d'écus. L'argent s'est substitué au goût. Il n'y a pas de dix-huitième d'agent de change qui ne se croie forcé de posséder quelques curiosités, comme d'avoir en portefeuille du *crédit mobilier* ou des *petites voitures*. C'est un placement qu'il fait, une opération qu'il tente, un cours qui s'établit. Et la plupart du temps, quand la mauvaise fortune arrive, et elle arrive toujours, s'il est à peu près honnête, c'est la curiosité qui le sauve d'un coup de pistolet ou de la correctionnelle. La vente de Monsieur un tel se fait et son produit lui donne un morceau de pain pour quelques jours.

Ce n'était pas, je n'ai pas besoin de le dire, le fait de M. Humann. Possesseur d'une grande fortune, ayant rempli dans l'administration des finances d'importantes fonctions, que les circonstances ne lui avaient pas permis de continuer, il occupait ses loisirs à satisfaire un goût délicat et éclairé pour les belles œuvres de l'art et de l'industrie artistique. M. Humann ne faisait pas grand bruit de sa passion et de ses richesses. Il était de ces rares amateurs qui mettent en pratique le précepte d'Horace : *Odi profanum vulgus et arceo*. Il n'ouvrait sa porte qu'à un petit nombre de curieux. J'ai eu l'honneur de compter parmi des personnes admises à visiter le sanctuaire où étaient exposées ses richesses, et je me rappelle encore, lors de ma première visite, mon étonnement à la vue de cette collection que je ne connaissais même pas de nom. Le goût inné chez lui s'était rapidement développé et avait été singulièrement bien cultivé. Il ne professait pas de ces sympathies exclusives qui ne sont que de la manie, et toute belle chose avait droit à son admiration d'abord, puis à sa convoitise. Convoitise spirituelle, charmante, intelligente, d'homme bien né et d'homme du monde, qui le faisait se désespérer quand un objet lui échappait, et témoigner plus de bienveillance et de séduction à l'acquéreur qui le lui avait enlevé. Tout, dans son cabinet, était en harmonie : le tableau et le cadre. Le relief de chaque objet s'augmentait par son voisinage et sa position. De beaux meubles, de riches tentures, des tapis aux couleurs douces et contenues donnaient toute leur valeur aux sept cents pièces de sa collection. Ce détail est moins à dédaigner qu'on ne pourrait le croire au premier abord : il était important, par exemple, pour le cabinet dont je parle En effet, il n'y avait pas là de ces pièces dont la magnificence et la rareté suffisent pour illuminer et illustrer une réunion d'objets d'art. Malgré le prix fabuleux et exagéré auquel plusieurs d'entre eux ont atteint, aucun objet en lui-même n'était capital, mais tous étaient d'un choix des plus judicieux et se faisaient valoir l'un l'autre par l'art avec lequel ils étaient disposés. Cette disposition ingénieuse, cette *montre*, a disparu à la vente, et, au point de vue financier, elle est regrettable, car elle eût certainement servi à augmenter encore la valeur de chaque article.

Avant d'entrer dans le détail de la vente, il est juste de faire remarquer le soin et la science réelle avec lesquels a été rédigé le catalogue par M. Manheim. Chaque objet est décrit d'une façon aussi précise que brève. On n'y a pas fait parade d'une science aride et hérissée, en employant des mots techniques qui ne disent absolument rien à la masse du public. Le rédacteur, en outre, s'est montré fort réservé sur les appréciations; se bornant à indiquer plus spécialement huit ou dix objets aux amateurs, et n'essayant en rien d'insister sur leur jugement. C'est une marque de bon goût que je voudrais voir imiter, notamment par les experts rédacteurs de catalogues de tableaux. En un mot, ce catalogue pourra servir de vade-mecum pendant quelque temps aux amateurs de curiosités, et a sa place marquée dans toute bibliothèque catalographique. Il se divise en sept parties correspondant aux sept vacations de la vente. Voici les titres de ces divisions :

1° Sculptures en bois et en ivoire, bronzes, terres cuites, objets divers des XVe et XVIe siècles ;
2° Emaux de Limoges, faïences italiennes, de Bernard, Palissy, verres de Venise, de Bohême, grès de Flandre;
3° Bijoux, tabatières, bonbonnières, matières précieuses, argenterie ancienne.
4° Miniatures, porcelaines de Sèvres, Saxe, Vienne, Berlin ; groupes de Saxe, biscuit ;
5° Laques de Chine, bronzes, chinoiseries, porcelaines de Chine et du Japon ;
6° Bronzes, meubles, mobilier, matières dures, étoffes, tapis.
7° Armes orientales et du moyen âge.

C'est autour de ces objets que le feu a commencé, le 8 février dernier. Le n° 1, polyptique en ivoire, à cinq volets, époque du XIVe siècle, qui offrait une valeur archéologique bien plus qu'un mérite d'art — distinction que l'on fait trop rarement — a été adjugé pour la somme de 6,200 francs. C'est la plus forte adjudication de la vente. Une poire à poudre, un *pulverin*, également en ivoire, époque de Louis XIII, chargée de bas-reliefs d'une remarquable exécution, d'un assez beau type, mais d'une forme très-lourde, est montée à 1,090 francs. La mise sur table du n° 31, deux bas-reliefs en bois sculpté, représentant, l'un, Charles-Quint, et l'autre Jean de Montfort, et portant tous deux la date de 1523 et le monogramme d'Aldegrave, a offert un curieux exemple de l'engouement irréfléchi des amateurs, et de l'entraînement auquel conduit l'excitation des enchères. Jadis ces portraits, dont on retrouve des spécimens dans la plupart des collections publiques et particulières, se vendaient 20, 30 ou 40 fr. On faisait une folie quand on les payait trois louis. A la vente Humann, poussés par deux collectionneurs dont je tairai les noms, et que l'amour-propre de ne pas céder excitait au moins autant que l'amour de l'art, ils ont atteint le chiffre fabuleux de 3,950 francs, ce qui, avec les frais, représente 4,147. L'un des deux combattants, forcé de se retirer sur un enchère de 50 francs supérieure à la sienne, a fait justice du sentiment qui les animait tous deux quand il a dit : « Je suis bien aise de savoir qu'il y a encore quelqu'un de plus fou que moi. — Le mot est vif, mais il est juste. —Une figure de moine pleureur (n° 63 *bis*) provenant, non pas des tombeaux des chartreux de Dijon, mais du tombeau de Philippe le Hardi, par Claux de Vousonne, placé jadis à la Chartreuse près de Dijon, et certainement d'un art bien supérieur aux ciselures d'Aldegrave, n'est montée qu'à 240 francs. Tout le monde connaît ces deux tombeaux de Jean sans Peur et de Philippe le Hardi, exposés maintenant au Musée de Dijon, et entourés d'une théorie de figures de 0, 40 centimètres de hauteur. Au moment de la révolution, une vingtaine de ces figures disparurent (il y en a près de cent sur les deux monuments). Elles sont maintenant disséminées dans diverses collections, et plusieurs ont été moulées. Ce sont ces moulages que l'on retrouve invariablement dans tous les ateliers à côté de saint Sebald et de maître Fisher de Nuremberg.

Je ne comprends pas, je l'avoue, les prix auxquels sont

montés les émaux de Limoges de la deuxième vacation. Ceux qui étaient intacts, comme les deux assiettes nos 113 (vendues 2,050 fr.) étaient d'un art des plus médiocres, et si réellement ils doivent être attribués à Pierre Raymond, on peut assurer que ce sont des Raymond de pacotille. Je n'en dirai pas autant du hanap no 108 (vendu 5,130 fr.) et du plat à ombilic no 112 (vendu 5,000 fr.), mais ils étaient tous deux assez mal conservés et n'offraient rien de capital comme dessin et comme couleur. Quant au coffret à bijoux no 109 (vendu 5,500 fr.) et au tryptique du XVe siècle no 110 (vendu 3,131 fr.), je ne puis voir dans ces deux pièces qu'un intérêt archéologique et industriel, mais nullement un intérêt artistique. Je ferai la même observation générale pour les faïences italiennes. Toutes, même celle à reflets métalliques signée de Xanto de Rovigo (vendue 1,420 fr.), étaient de jolis exemplaires de second ordre dont aucun n'eût pu soutenir la comparaison avec les majoliques des cabinets de Robtschild, Soltikoff, Sauvageot, Rattier, Sellières, Pourtalès, et *tutti quanti*.

Je passerai rapidement sur les boîtes, tabatières, bonbonnières, bijoux de toutes sortes, qui n'offraient rien de bien remarquable, tout en faisant observer à quel prix relativement modéré est monté une tabatière ovale no 221 (vendue 40 fr.) en ancien Saint-Cloud. On sait cependant combien sont rares les produits de cette première fabrique de porcelaine établie en France vers 1690, et spécialement protégée par le régent lorsqu'il était duc d'Orléans. Dans cette division, un fort bel étui en vernis Martin, no 242, s'est vendu 246 fr., le quintuple certainement de ce qu'il a dû coûter, il y a quatre-vingts ans.

Les porcelaines, et notamment la porcelaine de Saxe, figuraient en grande quantité dans cette vente. Une belle armoire en bois de poirier peint en noir et verni, contenait sur ses étagères une réunion très-nombreuse et très-variée des amusants produits de cette industrie. Une magnifique bouilloire enguirlandée de fleurs en cuivre doré ciselé avec une rare délicatesse, no 312, a été adjugée à 470 fr.; un très-beau cabaret de treize pièces, médaillons à sujets, no 314, 600 fr.; une petite fontaine forme ovoïde, fond or et ornements réservés en blanc, montée il est vrai en argent, a atteint le chiffre de 585; tandis qu'une autre fontaine de même forme, no 327, fond or et fleurs émaillées, pièce de collection plus rare, n'a été abandonnée qu'à 40 fr. Enfin un service fond blanc à bouquets de fleurs, no 358, composé de soixante-quatorze pièces intactes et difficiles à réunir semblables en aussi grande quantité, a été adjugé pour le prix de 825 fr.

Parmi les chinoiseries, j'indiquerai un petit cabinet en laque or sur or, no 434, véritable bijou, dit le catalogue, provenant de la vente Debruge-Duménil, d'une finesse de vernis et d'une douceur d'éclat comparables aux plus belles laques du cabinet de Guignes. Il a trouvé acquéreur au prix de 805 fr. L'heureux adjudicataire a fait là une affaire d'or. Aux prix que les objets ont atteint dans cette vente, ce cabinet valait au moins 1,200 fr.—Une cassolette en émail cloisonné, le seul de la vente, a été vendue 735 fr. Si ma mémoire me sert fidèlement, cet émail était pâle et faux de ton. Deux belles coupes en céladon craquelé, monture Louis XVI, no 473, ont été adjugées à 1,584 fr. Deux assiettes en porcelaine de Chine, dite coquille d'œuf, à revers rouge, ont atteint le prix de 324 fr.; il y a cinq ans, elles eussent valu 20 à 25 fr. pièce. Enfin un très-joli vase ovoïde allongé, fond céladon vert jaunâtre, fabrique du XVIe siècle, et que convoitait ardemment un amateur de ma connaissance, est allé, au prix effroyable de 520 fr., augmenter une collection de céramique chinoise très-riche, et fort peu connue, et qui m'a fait bien souvent commettre le péché d'envie.

C'est une singulière et exigeante conseillère que la mode. Il y a quarante à cinquante ans on eût expulsé au grenier ou vendu au poids du cuivre, la plupart des meubles qui figuraient dans la sixième vacation. Ils dataient en grande partie de l'époque dite Louis XVI. On sait au contraire combien de nos jours ils sont recherchés, sans qu'il y ait plus de mesure et de justice dans cet engouement que dans cette exclusion. Ainsi les deux candélabres, no 511, vendus 1,550 fr., et représentant des chiens en bronze portant des lumières en cuivre doré et ciselé, étaient, il est vrai, d'une ciselure très-fine dans les détails, mais aussi, comme toutes les œuvres de cette époque, d'une forme, d'un contour tourmenté, sec et disgracieux. Il est difficile de voir rien de plus lourd que ces deux candélabres; c'est curieux mais ce n'est pas beau.—Dans cette vacation un cabinet en ébène, travail italien, no 535, a été vendu 3,900 fr.; un autre cabinet indien, no 536, 1,260 fr.; un coffre de mariage, no 537, 1,165 fr.; une table à ouvrage, no 544, 1,100 fr.; un paravent à six feuilles, no 553, 815 fr.

C'est dans la septième et dernière vacation, comprenant les armes orientales et du moyen âge, que figuraient les plus belles choses. Cette réunion est, je ne dirai pas la plus complète, mais la plus riche que l'on ait vu passer depuis longtemps dans les ventes. Parmi les armes orientales je signalerai le magnifique sabre à lame flamboyante, en damas noir chargé d'inscriptions persanes, no 663, vendu 3,120 fr.; deux haches d'arme indiennes, no 667-668, vendues 2,025 fr.; un superbe poignard indien, no 672, vendu 5,000 fr. et qui les valait tant par sa rareté que par la beauté et la richesse du travail; un beau poignard birman, no 679, vendu 1,100 fr. Dans les armes du moyen âge les amateurs se sont jetés sur une belle épée, no 614, adjugée à 850 fr.; sur une autre épée à deux mains, no 615, qui a atteint 1,820 fr.; sur une charmante carabine à rouet d'une rare élégance que M. Sampayo a emportée pour 1,050 fr. Un superbe pistolet italien à rouet, venant de la vente Irrison, a été porté jusqu'à 2,600 fr. Une hallebarde aux armes de Louis XIV a été adjugée à 441 fr.; une autre hallebarde portant sur la lame le médaillon du sceau du Saint-Esprit a trouvé acquéreur à 310 fr. A propos de cette arme je ferai remarquer qu'elle était factice, c'est-à-dire que la lame était, je le crois, bien authentique, mais qu'elle avait été placée sur une hampe dont le nœud en cuivre repercé à jour provient évidemment d'une crosse abbatiale du XIIIe siècle.

Le total de la vente a atteint 198,754 francs; et, aux prix où montent actuellement les curiosités les moins curieuses, on peut assurer que celui-ci n'a rien d'exagéré. Au moment de terminer cet article, on me remet le catalogue de la vente du cabinet de M. Daugny, qui commencera demain 8, pour se terminer jeudi 11. Cette collection, moins complète que celle de M. Humann, est plus riche en émaux de Limoges et en intailles. L'exposition particulière a eu lieu hier, et l'exposition publique se fait aujourd'hui. Déliez vos bourses, vous tous que point le démon de la curiosité, vous avez à y puiser si vous tenez à emporter quelques objets de la vente Daugny.

COMTE L. CLÉMENT DE RIS.

HOTEL DROUOT.

« Je donnerais volontiers à mes amis, disait Horace à Cen-
« sorinus, des coupes et des bronzes aimés ; je leur donnerais
« des trépieds, prix du courage chez les Grecs, et tu ne rece-
« vrais pas les plus mauvais présents, si j'étais riche en œu-
« vres sorties de l'art de Parrhasius ou de l'art de Scopas,
« habiles tous deux, l'un par la pierre, l'autre par les liquides
« couleurs, à figurer un homme, à figurer un dieu... Mais
« je n'ai point ce pouvoir, et ni ta fortune ni tes goûts ne
« demandent de pareilles chertés. Tu aimes les vers : des
« vers; je puis t'en donner, et je puis dire la valeur du pré-
« sent... La Muse empêche de mourir l'homme digne de
« gloire; c'est la Muse qui le voue au ciel... »

Gaudes carminibus : carmina possumus
Donare et pretium dicere muneri. . . .
. . . .
Dignum laude virum Musa vitat mori ;
Cœlo Musa beat !

Ce que dit Horace à son ami, il n'est pas un poëte, un vrai poëte, plus épris de la gloire que de l'argent, qui ne puisse aussi le dire aujourd'hui.

Si j'étais riche, ô mon ami! je vous donnerais bien volontiers un de ces magnifiques ivoires sculptés que vous verrez dimanche à l'hôtel Drouot, et qui seront vendus dans le courant de la semaine, ivoires qui représentent un des sujets pieux tirés de la vie de Jésus-Christ, ou des châsses, ou des dieux de la Grèce et de Rome républicaine. L'ivoire, travaillé depuis le commencement du monde, n'a rien produit de plus beau que ces dyptiques et tryptiques du xve siècle, que ces statuettes de femme, Parques, déesses ou bacchantes, que ce Jupiter debout.

Si vous préfériez les vieux bronzes italiens, je pourrais vous offrir deux statuettes, *Esope* et *Diogène*, deux beaux esprits enfermés dans de vilaines gaines, ou bien Vénus assise sur un tronc d'arbre et tressant ses cheveux blonds; mais ce qui vaut mieux pour vous, ce qui serait plus de votre goût, c'est cette femme, *Mater dolorosa*, tenant son fils mort sur ses genoux, groupe sublime d'expression et de composition, d'après la *Pieta* de Michel-Ange; beau bronze florentin. Et ce jeune voyageur assis sur son bâton, statuette, bronze charmant du xvie siècle, vous plairait, j'en suis sûr.

Si vous étiez astronome!... mais vous êtes poëte! j'achèterais pour vous, si j'étais riche, cette horloge astronomique du xvie siècle, en argent en partie doré, du nom de Gerhard Emmoser Sac Cæs, Müss rivs. F. Viennæ. A. 1579, marquant les heures, les quantièmes, les mois, les phases de la lune, et dont le mouvement est contenu dans une sphère céleste entourée de ses cercles et de ses méridiens, et portée sur un cheval ailé. C'est un chef-d'œuvre d'horlogerie que vous posséderiez... Ce cheval ailé, c'est Pégase, cher aux classiques, emportant dans l'espace le Temps et ses moissons, et ne portant plus les grands hommes à l'hôpital...

Visitez, je vous prie, et choisissez, si vous l'osez, dans ces majoliques des fabriques de Gubbio, de Bernard de Palissy, de Castel-Durante, de Lafrata, d'Urbino et de Lucca della Robia; dans ces riches émaux de Limoges, fabrication perdue depuis bientôt trois siècles, monuments d'un temps, d'une époque réputée barbare, et dont les chefs-d'œuvre font cependant les délices de la civilisation actuelle. Nicaulat, Pierre Raymond, Laudin, Noualhier, Suzanne Courtois, Jean Pénicaud II, Jean Courtois, Léonard Limousin, Pierre Pénicaud, etc., émailleurs célèbres, vous montreront et leurs efforts à bien faire, et ce bon goût qui a fait leur réputation. Quelques-unes de ces belles pièces, citées par M. de Laborde, vous ont rappelé les riches collections de MM. Hope, Visconti, Denon, Didier Petit, Préau, Callet, et sont comparables avec avantage aux beaux émaux du Louvre.

Vous parlerai-je de ce beau missel provenant de la collection du baron Denon, ancien directeur du Musée? Ce bijou renferme huit tableaux, sujets de l'Ancien et du Nouveau Testament. Ce sont : *Adam et Ève séduits par le serpent, Dieu leur reprochant leur faute, la Crèche, Jésus baptisé par saint Jean, la Cène, le Christ, la Résurrection* et *Jésus-Christ dans sa gloire*, foulant à ses pieds le serpent, la cause de notre damnation éternelle vaincue par le Rédempteur.

Ce missel a fait partie de l'oratoire des papes. On a supposé que les peintures étaient d'un élève de Raphaël. M. Roussel y a retrouvé plutôt le pinceau et le goût de Rottenhamer, né à Munich en 1564 et élève du Tintoret. Dans tous les cas, c'est un ouvrage non-seulement curieux par son origine, mais aussi très-remarquable par la beauté des dessins et l'entente de la couleur.

Voilà des miniatures chères à l'artiste et à l'historien. Voilà *l'Enlèvement des Sabines, le Sacrifice d'Iphigénie*, un *Faune blessé* auquel une femme satyre extirpe une épine du pied. A côté, vous verrez le portrait de Canova, d'après le baron Gérard, le portrait de madame de Grignan; celui de madame Lebrun, par Villiers; de mademoiselle de Blois, par Cariera Rosalba; de madame de Châteauroux, par Nattier; de mademoiselle de La Vallière, d'après Petitot; d'une belle femme entièrement nue, tenant un bouquet de roses, par Hesse; du duc de Montpensier, frère du roi Louis-Philippe, par Isabey; deux belles, d'entre ces belles miniatures, l'une représentant madame Élisabeth, tenant en main un médaillon avec le portrait de Louis XVI, le comte de Provence et le comte d'Artois; sur l'autre, la reine Marie-Antoinette, Madame Royale, le Grand Dauphin et Louis XVII. Ces deux peintures sont signées : *Spozzi*, 1787. Nous pourrions bien vous citer d'autres chefs-d'œuvre de ce genre aimable, adoré en ce temps-là, peu cultivé, mais fort recherché actuellement et sortis des mains délicates de Blarenberghe, de Perrin, de Saint, de Hall, de Lepène, de Gamelin.

Quel parfum exhalait donc ce tabac que le bon ton obligeait autrefois de saupoudrer sur son jabot de dentelle ou de point d'Angleterre, et pincé dans ces tabatières en or émaillé, ornées de belles peintures encadrées de pierres précieuses? Quelle richesse, quel bon goût dans un bijou de poche! Ce sont encore des miniatures en grisailles de Klingstet, une kermesse dans le style flamand, par Blarenberghe, datée de 1772; une fête villageoise, une scène amoureuse, des portraits du roi Louis XVI, de la reine, de la famille royale entourés d'arabesques, de guirlandes de fleurs, de petites roses, de brillants, de rubis, d'émeraudes, de saphirs, de grenats, tout ce que l'art, au siècle dernier, trouvait de plus riche et de plus élégant.

Je renonce à décrire les médailles antiques en or, les vieux camées, les entailles sur rubis, sur agate-onyx, sur cornaline, sur lapis-lazuli, sur turquoises orientales, sur hyacinthe, sur améthyste, sur sardoine, sur agate jaspée...

Mais, SI J'ÉTAIS RICHE! je vous enverrais bien volontiers l'encrier le plus beau que j'aie jamais vu... Cet encrier est formé de quatre lions, sur socle, chargé d'ornements gravés sur angobe, avec décor d'émail vert et jaune. Il sort de l'ancienne fabrique de Lafrata; il est peut-être âgé de trois siècles!..

Non, la poésie n'a pas seule le privilége, comme le prétend Horace, *d'empêcher de mourir l'homme digne de gloire, de le vouer au ciel!* Tous ceux qui excellent dans les arts du dessin, peintres, sculpteurs, architectes, orfévres, émailleurs, graveurs, ciseleurs, ont aussi de ces aspirations à la gloire immortelle; et cette riche collection de M. Dangny prouve incontestablement que dans tous les genres, simple, élégant, noble, gracieux, les artistes ont des triomphes et des espérances impérissables...

Passons aux ventes faites.

Deux superbes compositions d'Oudry, *Deux Intérieurs de parc*, deux morceaux de premier ordre, grands et beaux arbres pleins de vigueur et de majesté, du gibier mort et vivant, des chiens de belle race, des fruits savoureux, des fleurs brillantes de fraîcheur et d'amour; dans l'un un escalier et dans l'autre la façade d'une terrasse, l'un et l'autre dans le genre monumental, dans le genre Versailles, l'ensemble imposant et grandiose, riche et royal! Ces deux tableaux ont été adjugés par Mᵉ Ch. Pillet, à la vente de M. le marquis d'Arbaud Jouquès, pour 14,000 francs.

Une Jeune fille pleurant la mort d'un serin, attribué à Greuze, 530 fr. *L'Amour enchaîné et couronné par les Grâces*, par Lagrenée, 980 fr. Un portrait d'homme, par Largillière, 252 fr. Un portrait d'une dame, par Vanloo, 400 fr. *Baigneuses*, par Pater, et non d'Antoine Watteau, comme il est dit au catalogue, 330 francs. Le *Sommeil de Jésus*, par Sasso-Ferrato, 1,312 fr. *Inhumation de sainte Pétronille*, par le Guerchin, 778 fr.

Nous revenons avec plaisir sur la vente du portrait de *la Camargo*, peint par Greuze, parce qu'il a produit de la sensation chez les amateurs. On n'a pas retrouvé dans ce portrait la touche large, moelleuse de Greuze, et on l'a accusé d'être froid, léché... Nous nous permettrons de faire observer que lorsque Greuze a peint ce joli portrait, il était jeune. La Camargo naquit en 1710, et Greuze en 1726. Lorsque la Camergo avait de trente-cinq à quarante ans, c'est l'âge qu'elle marque dans ce portrait, Greuze en avait de dix-neuf à vingt-quatre. Ce portrait a donc été peint dans la première manière du maître, et le prix de 2,400 fr., auquel il a été adjugé, assure au propriétaire actuel une œuvre véritablement originale.

Nous avons entendu, près de nous, demander : Qu'était-ce donc que la Camargo ?... A ceux qui ne le savent pas nous leur dirons :

La Camargo, ou, pour parler plus poliment, mademoiselle Marie-Anne Cupi de Camargo, l'une des plus célèbres danseuses du siècle dernier, naquit à Bruxelles, en 1710. Son grand-père, gentilhomme italien, s'étant établi en Flandre, y épousa une demoiselle espagnole de la noble famille de Camargo. Ce fut ce nom que mademoiselle Marie-Anne Cupi prit lorsqu'elle se montra en public. On lui trouva, sinon de la beauté, du moins de la noblesse, de la grâce, de la vivacité, de la légèreté, de la gaieté dans ce qu'on appelait alors la danse de caractère. Elle se retira du théâtre en 1751, avec une pension de la cour; « et depuis sa retraite jusqu'au « 28 avril 1770, que les beaux-arts l'ont perdue, dit un biographe contemporain, elle se fit remarquer par une con- « duite modeste, raisonnable, chrétienne. »

La vente des estampes, des autographes et des médailles de M. le baron d'Henneville, par Mᵉ Delbergue, a marché avec tout le succès qu'on en attendait. Voici quelques prix :

Un portrait de Henri II, dans le goût de Rabel, 132 fr.; François II, roi de France, avec quatre vers, belle épreuve, 84 fr.; Jérôme Wierix, graveur, avec quatre vers, 95 fr.; Henri IV mort, exposé dans la chapelle ardente, au Louvre, épitaphe en quatre vers, etc., 75 fr.; Henri IV au milieu de sa famille, J. Leclerc, 1602, belle épreuve, 158 fr.; Entrée de Henri IV par la Porte-Neuve, 73 fr.; Henri IV et sa femme visitant l'atelier d'un orfévre à Paris, genre Vielle, par un orfévre français, avec quatre vers, 236 fr.; Marche processionnelle du convoi d'Henri IV, en six longues bandes, 104 fr.; Couronnement de Marie de Médicis à Saint-Denis, par L. Gautier, 1610, d'après N. Ballery, 168 fr.; Histoire véritable de la vie et de la mort de Concini, prétendu maréchal d'Ancre et de sa femme, estampe en neuf compartiments, etc., 290 fr.; Assemblée des Notables à Rouen, en 1617, gravée par Ziamko, Polonais, 107 fr.; Catherine de Bourbon, sœur d'Henri IV, par J. Wierix, avec quatre vers, 122 fr.; Bourbon (Helionora), à mi-corps, par J. Wierix, 100 fr.; Exécution de Ravaillac, 128 fr; Portrait de Sully, par Du Boyer et Paul de la Houwe, 1614, avec huit vers, 85 fr.

Dessins. Nicolas de Lorraine, duc de Mercœur, dessin aux trois crayons, dans le goût de Dumoutier, 220 fr.; Antoine de Bourbon, roi de Navarre, père d'Henri IV, aux trois crayons, dans le goût de Dumoutier, 315 fr.

Costume de caractère pour l'Opéra. Recueil de dessins au trait, pierre d'Italie, dans le goût de Berain pour les ornements, au nombre de 40, etc., 483 fr.

Costumes des danseuses de l'Opéra. 17 pièces dans le goût de Berain, 400 fr.

Costumes de Bamboche. Panurge, le feu Jupiter, etc., 10 planches dans le goût de Berain, 175 fr.

Costumes de M. Ballon. Zéphyre, Hercule, etc., 6 pièces aquarelle, lavées à l'encre, 105 fr.

Costumes de théâtre pour Sylvie, Thétis, etc., en 1765. Mademoiselle Arnauld, Avenot en Diane, Dauberval, Dubrieul, Lany, Lemière, Muguet, Rogier, Vestris et le corps de ballet. 19 dessins à l'aquarelle, 215 fr.

Costumes dans le même goût Polonais, magicien, reine, etc., 4 pièces à l'aquarelle, 86 fr.

Costumes extrêmement riches et avec tournure immense. Mesdemoiselles Lany, Dangeville, Punigné et autres; 5 pièces à l'aquarelle, 179 fr.

Les autographes ont été enlevés avec une vivacité d'enchères inexprimable. Nous n'en citerons qu'un, un seul, vendu 210 fr., ce n'est pas trop payer ces quatre lignes de Garrick, écrite à un Français, à Préville, le 7 janvier 1775 :

« N'avez-vous pas oublié nos expéditions romanesques « sur les boulevards, quand les tailleurs de pierre deve- « naient plus pierre que leurs ouvrages en admiration de « nos folies ? »

J.-A. DRÉOLLE.

CAUSERIE DRAMATIQUE.

LE RETOUR DU MARI, *comédie en 4 actes, par* M. MARIO UCHARD.
LE PAMPHLÉTAIRE, *comédie en 3 actes, par* M. ANDRÉ THOMAS.

Lorsqu'il y a un an, M. Mario Uchard fit représenter la *Fiammina*, il se trouvait, sans peut-être s'en douter, dans les conditions les plus favorables qu'un homme puisse rencontrer pour réussir.—D'abord il était inconnu. En outre, le théâtre, qui suit les goûts du public, lui demandait le succès, en lui offrant de préférence des tableaux empruntés à des milieux de la vie moderne, peu fréquentés par des passions qui sont, à proprement parler, les éléments naturels du drame. Non point cependant que les œuvres auxquelles nous faisons allusion fissent dédain de ces passions; mais celles qui s'y trouvaient mises en jeu y étaient plutôt l'incident que le sujet même, et provoquaient l'intérêt, sans chercher à faire naître l'émotion.—Il aurait fallu bien peu connaître l'histoire des variations du public en matière théâtrale, pour ne pas deviner qu'il y avait un succès assuré pour la première tentative de diversion qui serait faite.—Que ce fût avec ou sans préméditation, M. Mario Uchard arrivait à propos, et répondait à un désir du public, qui souhaitait depuis longtemps une occasion de sortir du théâtre les yeux rouges.—L'auteur de la *Fiammina* n'avait pas inventé le drame moderne, mais il avait fait choix pour son début d'un sujet sympathique et intéressant. Son drame devait réussir;—il a eu mieux qu'une réussite. On se souvient encore de ce succès, qui fut un avénement et un événement.—Dès sa première œuvre, il avait conquis un rang parmi les auteurs dramatiques qui ont le droit de prendre le titre d'écrivains. Cette science du théâtre, qu'une longue pratique ne permet pas toujours d'acquérir,—lui jusqu'alors, et par la production du moins, étranger au théâtre,—il la possédait par intuition. Dans une action clairement exposée, où l'intérêt se développait avec une savante progression, il faisait d'un pied sûr marcher ses personnages, et leur mettait à la bouche le langage précis de leurs caractères et de leurs passions.—Il ne faisait aucun usage de ces faciles moyens, familiers aux débutants, et qui révèlent leur ingénuité dramatique. Pour nous servir d'un terme vulgaire, mais expressif, il avait *trouvé le joint*, la formule unique échappée à Balzac, l'homme puissant, le génie touche-à-tout, qui a écrit tous les drames et toutes les comédies qu'on a joués, qu'on joue et qu'on jouera d'ici longtemps, sans que le public paraisse s'en apercevoir,—tant c'est chose différente que la pensée exprimée par le livre, ou rendue palpable, visible entre quelques toiles et sur quelques planches. Cette initiation à un art difficile, l'auteur de la *Fiammina* prouva qu'il en connaissait les principaux secrets, et sa première œuvre était un engagement sérieux dont on lui a demandé compte l'autre soir, avec une rigidité qui indique honorablement en quelle estime on le tient dans l'opinion.

Nous pourrions à ce propos, et si cela entrait dans le cadre de nos appréciations, ouvrir une parenthèse sur un phénomène qui se produit souvent dans le monde des lettres, et surtout dans le monde dramatique. Ce phénomène, que nous appellerons le *reflux*, est un invincible mouvement de retour que l'opinion fait sur elle-même.—Dès qu'un écrivain, un auteur dramatique a obtenu un succès qui le met en vedette aux yeux de la foule, avant même qu'elle ait été livrée à la publicité, l'œuvre à laquelle il travaille pour consolider sa réputation est mise en suspicion. Des groupes de gens qui ne se connaissent pas se rencontrent instinctivement et font commerce d'amitié, ou plutôt d'hostilité préventive, pour empêcher le *paroli* du succès,—de proche en proche, de bouche en bouche, on ne sait pas comment, ou on ne veut pas le savoir, se murmurent et s'échangent des propos offensifs qui pénètrent dans le public et s'y répandent avec cette rapidité de propagation particulière à la malveillance.—Quand vient le jour de cette seconde épreuve, on se sent enveloppé par une atmosphère de méfiance, et si l'épreuve a lieu au théâtre surtout, on peut même bien avant le lever du rideau constater dans l'attitude que prend le public, sinon un parti pris d'hostilité, tout ou moins une disposition à la résistance.—Une salle de spectacle ressemble alors à une de ces assemblées où tous les membres, tourmentés par un besoin d'opposition, arrivent à la séance armés d'une boule noire. M. Mario Uchard a eu à vaincre, pour sa seconde pièce, une des réactions de cette nature auxquelles le public se laisse entraîner volontiers. L'auteur de la *Fiammina* avait d'ailleurs, dans cet ouvrage, légitimé les exigences qui, à la première représentation du *Retour du Mari*, se sont formulées par un accueil un peu froid.—Ce mouvement de *reflux* dont nous parlions s'est du reste ralenti déjà à la deuxième représentation, qui a été écoutée avec une attention plus sympathique et un meilleur vouloir. Il est maintenant hors de doute que le succès de la nouvelle comédie de M. Uchard est assuré; mais il ne peut se dissimuler à lui-même que tout en restant très-honorable pour lui et pour le théâtre, ce succès sera moins retentissant que celui de sa première œuvre,—même en faisant la part des conditions défavorables que rencontre un second début. Nous sommes obligé de déclarer que M. Mario Uchard a ajouté un nouveau péril à ceux qui rendaient sa situation dangereuse, en reprenant dans sa nouvelle pièce l'idée dramatique exploitée primitivement dans son premier ouvrage.—Sommairement, si la *Fiammina* pouvait s'appeler *la Faute de la Femme*, *le Retour du Mari* pourrait s'appeler la *Faute de l'Epoux*.—Sans doute, l'auteur s'est efforcé de varier les situations de ce sujet;—il a donné de nouvelles preuves de son habileté scénique, mais il était impossible de déguiser complétement les rapprochements inévitables qui devaient exister entre deux œuvres ayant moralement le même point de départ.—Le système des *pendants* n'est ordinairement pas heureux au théâtre. Les intelligences dramatiques les mieux douées ne réussissent qu'à demi lorsqu'elles n'échouent pas complétement, et il eût été à désirer que l'auteur de





la *Fiammina* ne se fût pas laissé entraîner à renouveler des expériences dont les avantages sont douteux et les dangers certains. En abordant un sujet d'une nature étrangère à celui qu'il avait traité déjà, en y appliquant les qualités d'exécution qui avaient été remarquées dans sa première pièce, et qu'on retrouve dans la seconde, M. Uchard aurait à coup sûr rencontré l'occasion d'un succès plus décisif. — Le défaut principal du *Retour du Mari* n'est donc point dans l'absence d'intérêt, mais seulement (et sans jeu de mots) dans le retour d'un thème dramatique très-émouvant, qui cependant ne pouvait retrouver tout entière l'émotion qu'il avait déjà provoquée une première fois. On peut le dire maintenant que deux ou trois créations récentes ont indiqué la voie nouvelle dans laquelle elle engageait son talent, madame Arnould-Plessy paraît sérieusement décidée à se renouveler. Vouée pendant longtemps, et trop exclusivement peut-être, à des rôles qui demandaient plus d'élégance, d'esprit et de grâce que de force et de passion, elle apportait dans les œuvres du répertoire nouveau des incertitudes d'accent que la critique crut devoir lui signaler. — Aujourd'hui, sans abandonner l'ancien répertoire, qui ne saurait se passer d'elle, madame Arnould-Plessy paraît avoir trouvé sa note, une note franche et dramatique qu'elle avait déjà fait entendre dans *Ketty Bell* et dans *Une Chaine*, et qui nous a semblé avoir acquis une nouvelle puissance dans sa dernière création de la baronne de Méran.

Les honneurs de la soirée ont été pour elle.

En même temps que le *Retour du Mari* réussissait à la Comédie-Française, un jeune écrivain auquel on doit plusieurs romans pleins de mouvement et d'observation, M. André Thomas, faisait son début dramatique au théâtre du Vaudeville avec une comédie intitulée le *Pamphlétaire*. — En attendant une appréciation plus étendue, que le défaut de place nous oblige à renvoyer à notre prochain article, nous constaterons, en y ajoutant la nôtre, la sympathie avec laquelle le public a accueilli cette œuvre, qui promet pour l'avenir un écrivain dramatique de plus.

HENRY MURGER.

NOUVELLES DE L'ART.

ALLEMAGNE.

(CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE DE « L'ARTISTE. »)

DRESDE. — Il règne en ce moment dans les ateliers de Dresde une activité remarquable.

Rietschel, l'ami de Rauch, le sculpteur dont on a pu apprécier le talent à l'Exposition universelle, termine le modèle d'une statue de Ch.-Marie de Weber, qui sera placée dans les promenades qui entourent le théâtre où résonnent tous les jours les puissantes harmonies du maestro allemand. La statue de Rietschel reproduit admirablement les traits nobles et doux de l'éternel compositeur.

M. Hahnel a nouvellement exécuté les quatre Evangélistes, statues destinées à décorer la tour qu'on a ajoutée à l'église protestante de Neustad-Dresde. En même temps il retouche sa statue de Raphaël, qui orne déjà le grand portail de notre musée, et dont il prépare le marbre.

M. Bendemann achève son tableau tiré de l'*Odyssée*, commandé par le roi de Prusse. Le sujet représente la belle Nausicaa, ayant trouvé Ulysse naufragé et le ramenant chez son père, entourée de ses compagnes, avec lesquelles elle vient de blanchir le linge de ses mains de princesse.

M. Louis Richter, dont vous connaissez les illustrations de Schiller et de Goëthe, peint en ce moment un paysage dont la manière diffère complétement du genre tout à fait particulier qui distingue ses dessins.

M. Schnorr a fait la composition et le dessin d'un tableau d'autel pour l'église protestante de Saint-Martin à Hanovre, représentant le crucifiement avec saint Jean et la Vierge. Le professeur Gonne a exécuté la peinture de cet ouvrage, qui rappelle parfaitement le style des fresques de la résidence de Munich, et dont M. Schnorr est également l'auteur.

M. Jules Hübner a retouché son tableau de Frédéric le Grand à Sans-Souci, qui fait le pendant à son tableau de Charles-Quint à Saint-Yuste, et qui même complète cette dernière toile.

M. Peschel, professeur à l'Académie, termine un grand tableau du crucifiement, destiné à la chapelle du château royal. Cette œuvre est conçue dans le style de l'école italienne du XIII[e] siècle, style qu'il faudrait peut-être réserver aux tableaux de dévotion des églises catholiques.

VIENNE. — L'exposition de l'association artistique autrichienne (*Oesterreischischer Kunstverein*), exposition permanente, vient de s'ouvrir à Vienne. Le catalogue ne contient que 108 numéros, dont voici le détail : 77 peintures à l'huile, 28 dessins, gravures, etc, 3 sculptures; — 69 exposants sont Autrichiens, 39 sont étrangers.

NUREMBERG. — Le musée Germanique vient de faire, par un legs de M[me] Elise Zimmermann, l'acquisition de plus de 2,000 planches et esquisses de vieux maîtres allemands ; un grand nombre sont signées d'Albert Dürer. M[me] Zimmermann a laissé en outre au musée Germanique une superbe collection de médailles romaines et du moyen âge.

BERLIN. — On vient de graver et de publier à Berlin, dans un magnifique album, les fresques exécutées par Kaulbach dans le grand escalier du musée de Berlin : Moïse, Solon, la Fable, l'Histoire, la Peinture, l'Architecture, Vénus, Homère, etc.

La Société des Amis des arts de la Moselle a décidé qu'une Exposition de peinture et de sculpture aurait lieu cette année à Metz, et s'ouvrirait le 26 avril prochain.

Nous reproduisons le programme de cette exposition, qui promet d'être des plus brillantes, et qui aura d'autant plus d'intérêt pour les amateurs, que, parmi nos écoles de province, l'école de Metz est peut-être celle qui possède aujourd'hui le plus d'artistes distingués.

« Messieurs les amateurs et artistes, sans distinction d'origine, sont invités à envoyer à Metz, à l'hôtel de ville, cinq

jours au moins avant l'ouverture de l'exposition, les ouvrages destinés à être exposés[1].

« La Société prend à sa charge les frais d'envoi à Metz des objets d'art qui lui sont adressés par la voie la plus directe, dont le poids, y compris la caisse, ne dépassera point 75 kilog., et lorsque le lieu d'expédition ne sortira pas d'un rayon de 32 myriamètres.

« Les envois qui ne seraient arrivés qu'après l'ouverture de l'exposition auraient à supporter les frais de transport, d'envoi et de renvoi.

« Pour prévenir autant que possible l'affluence d'ouvrages indignes d'être exposés, le conseil d'administration votera l'admission ou le rejet des ouvrages dont le mérite serait douteux.

« Les copies ne seront pas admises.

« Les artistes devront ajouter à leurs envois, pour éviter toute confusion, la description la plus exacte du sujet et l'indication du prix. En outre, la destination de l'objet, dans le cas où il ne serait point vendu, et l'adresse de l'envoyeur, seront fixées à l'intérieur du couvercle. Les ouvrages dont le prix ne serait point indiqué lors de l'envoi seront considérés comme ne devant pas être vendus.

« La Société des Amis des arts de la Moselle ayant mission d'encourager indistinctement tous les arts, invite également Messieurs les artistes graveurs et lithographes à envoyer leurs œuvres, ou la reproduction de compositions originales d'artistes vivants.

« La Société consacrera une partie des fonds dont elle peut disposer à l'acquisition d'œuvres d'art qui seront ensuite réparties, par la voie du sort, entre tous les souscripteurs. »

Metz, le 29 janvier 1850. »

Le Vice-Président, ALFRED MALHERBE. *Le Président,* SUSANE.

Le Secrétaire, E. DE BOUTELLIER.

Dans sa séance du 1er mars, l'Académie des sciences a été appelée, dit le *Moniteur,* à examiner de nouvelles planches de gravure héliographique. Elles sont l'œuvre d'un artiste distingué, M. Charles Nègre, qui, en perfectionnant les procédés de M. Niepce de Saint-Victor et en ajoutant au travail de la lumière sur l'acier des retouches habilement faites, est arrivé à une rare beauté d'exécution. Un des spécimens présentés par l'artiste photographe a particulièrement excité l'intérêt de l'Académie : c'est la gravure du tableau de M. Yvon, la *Prise de Malakoff.* En reproduisant une peinture de cette importance, et en opérant sur une planche d'une grande dimension, M. Nègre a vaincu une double difficulté.

Nous applaudissons au succès de M. Nègre. Toutefois le résultat qu'il a atteint ne saurait encore nous satisfaire complétement. Pour que le problème de la gravure héliographique fût résolu, il faudrait que l'artiste eût pu s'abstenir d'ajouter au travail de la lumière ces « retouches habilement faites » dont parle le rédacteur du *Moniteur*, et qui, œuvre de la main humaine, peuvent n'être pas tout à fait dans le sens de l'original à reproduire. Nous ne serons contents que le jour où le soleil, achevant seul ce qu'il a commencé, n'aura pas besoin de collaborateur.

[1] Adresser *franco* les lettres concernant l'Exposition, ainsi que les caisses, à M. le Secrétaire de la Société, au bureau de l'Agence de l'Académie impériale de Metz, rue et hôtel de la Bibliothèque.

Un lithographe qui a depuis longtemps fait ses preuves, M. Lassalle, vient d'achever une planche qui tiendra dans son œuvre un rang distingué. C'est la reproduction du charmant tableau de M. Baudry, la *Léda* du Salon de 1857. L'artiste a conçu sa lithographie dans un sentiment lumineux et blond, qui rend bien l'original et qui exprime heureusement les délicatesses de modelé de l'œuvre de M. Baudry.

La *Léda* du jeune peintre doit d'ailleurs avoir les honneurs d'une double reproduction. M. Metzmacher achève pour *l'Artiste* une gravure que nous comptons publier bientôt, et qui, nous l'espérons, dira comme la lithographie de M. Lassalle, mais par un moyen différent, le charme exquis de cette séduisante figure.

Le Conseil municipal de Colmar a décidé qu'une statue serait érigée à Pfeffel, le poëte populaire de l'Alsace. Un sculpteur du pays, M. Friederich, a offert d'exécuter cette figure qui sera, dit-on, achevée pour le mois de septembre prochain.

Une exposition de tableaux et d'objets d'art doit s'ouvrir à Blois le 2 mai. Elle durera jusqu'au 2 juin.

M. Duret vient de terminer, pour l'Institut, les bustes de plusieurs académiciens défunts, parmi lesquels on remarque ceux d'Adolphe Adam et de Simart.

M. Duret a refusé de toucher le prix du buste de Simart, en manifestant l'intention de voir cette somme remise à la veuve et aux enfants du sculpteur enlevé à l'art d'une si triste manière, et qui ne leur a laissé aucune fortune.

M. W. N. Sainsbury vient de découvrir dans les archives du gouvernement, à Londres, quelques lettres importantes de Rubens. M. Sainsbury se propose de publier prochainement, par souscription, ces documents curieux pour l'histoire du célèbre artiste.

Le prince Frédéric Guillaume de Prusse, qui vient d'épouser la fille aînée de la reine d'Angleterre, a commandé à M. Ernest Rieck, artiste peintre, une vue, sur de larges proportions, du château de Windsor, destinée, assure-t-on, à orner les appartements de la princesse, à Berlin.

Gravure du numéro :

BACHI-BOZOUCQS DE L'ARMÉE D'ANATOLIE

(Camp de Silistrie)

Eau-forte, par M. VALÉRIO.

M. Valério — les lecteurs de *l'Artiste* en ont aujourd'hui la preuve — sait se servir à la fois de la plume et du crayon. Voyageur en quête de paysages nouveaux, peintre amoureux des types exotiques, il a visité en 1855 le camp de Silistrie, et il en a rapporté une série d'eaux-fortes pleines d'originalité, d'exactitude et de couleur. Par la singularité pittoresque de leur accoutrement, par l'accent individuel de leur visage et de leur tournure, les *Bachi-Bozoucqs de l'armée d'Anatolie* sont dignes des compositions du même genre que M. Valério a exposées, avec tant de succès, au Salon de 1857.

Le directeur : ÉDOUARD HOUSSAYE.

DE LA MODE



Pourquoi l'art du vêtement est-il abandonné tout entier au caprice des tailleurs et des couturières, dans une civilisation où l'habit est d'une grande importance, puisque, par suite des idées morales et du climat, le nu n'y paraît jamais? Le vêtement, à l'époque moderne, est devenu pour l'homme une sorte de peau dont il ne se sépare sous aucun prétexte et qui lui adhère comme le pelage à l'animal, à ce point que la forme réelle du corps est de nos jours tout à fait tombée en oubli. Toute personne un peu liée avec des peintres, et que le hasard a fait entrer dans l'atelier à l'heure de la pose, a éprouvé, sans trop s'en rendre compte, une surprise mêlée d'un léger dégoût, à l'aspect de la bête inconnue, du batracien mâle ou femelle posé sur la table. Certes une espèce inédite, rapportée récemment de l'Australie centrale, n'est pas plus imprévue et plus neuve, au point de vue zoologique, et, vraiment, une cage du Jardin des Plantes devrait être réservée à deux individus de l'un et l'autre sexe appartenant au genre *homo*, et dépouillés de leur peau factice. Ils y seraient regardés avec autant de curiosité que la girafe, l'hémione, le tapir, l'ornithorhynque, le gorille, ou la sarigue.

Sans les admirables restes de la statuaire antique, la tradition de la forme humaine serait entièrement perdue. C'est en consultant ces marbres et ces bronzes, ou les plâtres moulés sur eux, et en les comparant au modèle nu, que les artistes parviennent à reconstituer péniblement l'être idéal qu'on voit dans les sculptures, les bas-reliefs et les tableaux. Quel rapport existe-t-il entre ces figures abstraites et les spectateurs habillés qui les regardent? Les croirait-on de la même race? En aucune manière.

Nous regretterons éternellement le *nu*, qui est le principe même de l'art, puisque l'homme ne peut concevoir de forme plus parfaite que la sienne, pétrie à l'image de Dieu. Le nu, qui était *naturel* sous le divin climat de la Grèce, dans la jeunesse de l'humanité, lorsque la poésie et les arts s'épanouissaient comme les fleurs d'un printemps intellectuel, a fait Phidias, Lysippe, Cléomène, Agasias, Agésandre, Apelle, Zeuxis, Polygnote, comme plus tard il a produit Michel-Ange et les merveilleux artistes de la Renaissance (sous le nom de nu nous comprenons la draperie, son complément obligé, comme l'harmonie est le complément de la mélodie); mais déjà le nu n'était plus qu'une convention; l'habit était la visible forme de l'homme.

Statuaires et peintres se plaignent de cet état de choses qu'ils pourraient, non pas changer, mais modifier à leur avantage. Le costume moderne les empêche, disent-ils, de faire des chefs-d'œuvre; à les entendre, c'est la faute des habits noirs, des paletots et des crinolines, s'ils ne sont pas des Titien, des van Dyck, des Velasquez. Cependant ces grands hommes ont peint leurs contemporains dans des costumes qui laissaient aussi peu paraître le nu que les nôtres, et qui, parfois élégants, étaient souvent disgracieux ou bizarres. Notre costume est-il d'ailleurs si laid qu'on le prétend? N'a-t-il pas sa signification, peu comprise malheureusement des artistes, tout imbus d'idées antiques? Par sa coupe simple et sa teinte neutre, il donne beaucoup de valeur à la tête, siége de l'intelligence, et aux mains, outils de la pensée ou signe de la race; il maintient le corps à son plan et indique les sacrifices nécessaires à l'effet. Supposez Rembrandt face à face avec un homme de nos jours, en habit noir; il concentrera la lumière prise d'un peu haut sur le front, éclairera une joue, baignera l'autre d'une ombre chaude, fera pétiller quelques poils de la moustache et de la barbe, frottera l'habit d'un noir riche et sourd, plaquera sur le linge une large touche de blanc paillé, piquera deux ou trois points brillants sur la chaîne de montre, enlevera le tout d'un fond grisâtre, glacé de bitume. Cela fait, vous trouverez le frac du Parisien aussi beau, aussi caractéristique que le justaucorps ou le pourpoint d'un bourgmestre hollandais. Si vous préférez le dessin à la couleur, voyez le portrait de M. Bertin par M. Ingres. Les plis de la redingote et du pantalon ne sont-ils pas fermes, nobles et purs comme les plis d'une chlamyde ou d'une toge? Le corps ne vit-il pas sous son vêtement prosaïque comme celui d'une statue sous sa draperie?

 PARIS. IMPRIMÉ CHEZ BONAVENTURE ET DUCESSOIS, QUAI DES AUGUSTINS, 55

La beauté et la force ne sont plus les caractères typiques de l'homme à notre époque. Antinous serait ridicule aujourd'hui. Le moindre cric fait la besogne musculaire d'Alcide. On ne doit donc pas orner ce qui n'a pas d'importance réelle; il s'agit seulement d'éviter la lourdeur, la vulgarité, l'inélégance, et de cacher le corps sous une enveloppe ni trop large, ni trop juste, n'accusant pas précisément les contours, la même pour tous, à peu de chose près, comme un domino de bal masqué. Point d'or, ni de broderies, ni de tons voyants; rien de théâtral : il faut qu'on sente qu'un homme est bien mis, sans se rappeler plus tard aucun détail de son vêtement. La finesse du drap, la perfection de la coupe, le fini de la façon, et surtout le bien-porté de tout cela constituent la *distinction*. Ces nuances échappent aux artistes, du moins au plus grand nombre, amoureux des couleurs vives, des plis abondants, des draperies à cassures miroitantes, des torses aux pectoraux bien divisés, des bras aux biceps en relief. Ils regrettent que quelque jeune élégant n'ait pas le caprice d'une toque à plume et d'un manteau écarlate; et ils s'étonnent de la persistance des gens du monde à garder ce costume si triste, si éteint, si monotone. C'est comme si l'on demandait pourquoi à Venise toutes les gondoles sont noires.

Cependant rien n'est plus facile à distinguer dans l'uniformité apparente que la gondole du patricien de la gondole du bourgeois.

Mais, par exemple, si les artistes sont fondés en raison lorsqu'ils réclament contre le costume des hommes, dont ils laissent l'invention aux tailleurs au lieu de les dessiner eux-mêmes, ils n'ont aucune objection plausible à élever contre le costume des femmes. S'ils allaient plus souvent dans le monde et voulaient se dépouiller de leurs préjugés d'atelier pendant une soirée, ils verraient que les toilettes de bal ont de quoi satisfaire les plus difficiles, et que le peintre qui les traiterait d'une façon historique, en y appliquant le style, sans cesser pour cela d'être exact, arriverait à des effets de beauté, d'élégance et de couleur dont on serait étonné. Il faut toute la force de la fausse éducation classique pour n'être pas frappé de l'aspect charmant que présentent une sortie d'Opéra, un cercle de femmes assises dans un salon, ou causant debout près d'une console ou d'une cheminée.

Jamais peut-être on ne s'est mieux coiffé : les cheveux sont ondés, crêpelés, nattés, relevés en ailes, rejetés en arrière, tordus en câble, avec un art vraiment merveilleux. Le peigne parisien vaut le ciseau grec, et les cheveux obéissent plus docilement que le marbre de Paros ou du Pentélique. Regardez ces beaux bandeaux noirs, décrivant leurs lignes pures sur un front pâle, et pressés comme par un diadème, par une torsade, qui part du chignon et s'y rattache; cette couronne blonde, où semble palpiter la brise amoureuse, et qui forme comme une auréole d'or à une tête blanche et rose! Voyez avec quel goût se massent sur la nuque ces nœuds, ces boucles, ces tresses enroulées sur elles-mêmes comme une corne d'Ammon, ou comme une volute de chapiteau ionien! Un sculpteur athénien, un peintre de la Renaissance, les disposeraient-ils avec plus de grâce, d'ingéniosité et de style? — Nous ne le croyons pas.

Nous n'avons parlé jusqu'ici que de l'arrangement même des cheveux, que serait-ce si nous arrivons aux coiffures proprement dites; nous défions l'art d'inventer mieux. Tantôt ce sont des fleurs où tremblent des gouttes de rosée, ouvrant leurs pétales parmi des feuillages glauques, roux ou verts; tantôt de souples brindilles qui descendent négligemment sur les épaules; ou bien des fils de sequins, des résilles de perles, des étoiles en diamant, des épingles à boules de filigrane ou constellées de turquoises, des bandelettes d'or nattées avec les cheveux, des plumes légères comme des vapeurs colorées, comme des arcs-en-ciel, des nœuds de rubans chiffonnés et feuillus comme des cœurs de rose, des lacis de velours, des gazillons lamés d'or et d'argent dont chaque cassure papillote aux lumières, des écheveaux de corail rose, des grappes d'améthyste, des groseilles de rubis, des papillons de pierres précieuses, des bulles de verre au reflet métallique, des élytres de buprestes, tout ce que la fantaisie peut rêver de plus frais, de plus coquet, de plus brillant, et tout cela sans surcharge, sans excès, sans entassement grotesque, sans luxe ridicule, bien en harmonie avec l'air du visage et les proportions de la tête; la Vénus de Milo, si elle retrouvait ses bras et si une femme du monde voulait lui prêter un corsage, pourrait aller en soirée coiffée comme elle est. Quel éloge pour la mode de notre temps!

Mais la crinoline, allez-vous dire; les jupes cerclées, les robes à ressorts qu'on fait raccommoder comme des montres par l'horloger lorsqu'elles se détraquent, n'est-ce pas hideux, sauvage, abominable, contraire à l'art? Nous ne sommes pas de cet avis : les femmes ont raison qui maintiennent la crinoline malgré les plaisanteries, les caricatures, les vaudevilles et les avanies de toute sorte.

Elles font bien de préférer ces jupes amples, étoffées, puissantes, largement étalées à l'œil, aux étroits fourreaux où s'engaînaient leurs grand'-mères et leurs mères. De cette abondance de plis, qui vont s'évasant comme la fustanelle d'un derviche tourneur, la taille sort élégante et mince; le haut du corps se détache avantageusement, toute la personne pyramide d'une manière gracieuse. Cette masse de riches étoffes fait comme un piédestal au buste et à la tête, seules parties importantes, maintenant que la nudité n'est plus admise. — Si l'on nous permettait un rapprochement mythologique dans une question si moderne, nous dirions qu'une femme en toilette de bal se conforme à l'ancienne étiquette olympienne. Les dieux supérieurs, en représentation, avaient le torse nu; des draperies à plis nombreux les enveloppaient des hanches aux pieds. C'est pour cela qu'on doit, quand on s'habille, se découvrir la poitrine, les épaules et les bras. Le même mode se retrouve à Java, où l'on ne peut se présenter à la cour que nu jusqu'à la ceinture.

Érudition et plaisanterie à part, une jeune femme décolletée, les bras découverts, coiffée comme nous l'avons dit et traînant après elle des flots de moire antique, de satin ou de taffetas, avec ses doubles jupes ou ses volants multiples, nous semble aussi belle et aussi bien costumée que

possible, et nous ne voyons pas trop ce que l'art aurait à lui reprocher. Par malheur, il n'y a pas de peintres contemporains; ceux qui paraissent vivre de notre temps appartiennent à des époques disparues. L'antiquité mal comprise les empêche de sentir le présent. Ils ont une forme de beau préconçue, et l'idéal moderne est lettre close pour eux.

Une objection plus sérieuse serait celle de l'incompatibilité de la crinoline avec l'architecture et l'ameublement modernes. Lorsque les femmes portaient des paniers, les salons étaient vastes, les portes s'ouvraient à deux larges battants, les fauteuils écartaient leurs bras, les carosses admettaient aisément cette envergure de jupes; les loges de théâtre ne ressemblaient pas à des tiroirs de commode. Eh bien! l'on fera des salons plus grands, on changera la forme des meubles et des voitures, ou démolira les théâtres! La belle affaire! car les femmes ne renonceront pas plus à la crinoline qu'à la poudre de riz,—autre thème de déclamation banale que ne devrait varier aucun artiste.

Avec le rare sentiment d'harmonie qui les caractérise, les femmes ont compris qu'il y avait une sorte de dissonance entre la grande toilette et la figure *naturelle*. De même que les peintres habiles établissent l'accord des chairs et des draperies par des glacis légers, les femmes blanchissent leur peau, qui paraîtrait bise à côté des moires, des dentelles, des satins, et lui donnent une unité de ton préférable à ces martelages de blanc, de jaune et de rose qu'offrent les teints les plus purs. Au moyen de cette fine poussière elles font prendre à leur épiderme un mica de marbre, et ôtent à leur teint cette santé rougeaude qui est une grossièreté dans notre civilisation, car elle suppose la prédominence des appétits physiques sur les instincts intellectuels. Peut-être même un vague frisson de pudeur engage-t-il les femmes à poser sur leur col, leurs épaules, leur sein et leurs bras ce léger voile de poussière blanche qui atténue la nudité en lui retirant les chaudes et provocantes couleurs de la vie. La forme se rapproche ainsi de la statuaire, elle se spiritualise et se purifie. Parlerons-nous du noir des yeux, tant blâmé aussi: ces traits marqués allongent les paupières, dessinent l'arc des sourcils, augmentent l'éclat des yeux, et sont comme les coups de force que les maîtres donnent aux chefs-d'œuvre qu'ils finissent. La mode a raison sur tous les points.

Qu'un grand peintre comme Paul Véronèse peigne l'escalier de l'Opéra ou le vestibule des Italiens, quand les duchesses du monde ou du demi-monde attendent leurs voitures, drapées de burnous blancs, de cabans rayés, de camails d'hermine, de sorties de bal capitonnées et bordées de cygne, d'étoffes merveilleuses de tous les pays; la tête étoilée de fleurs et de diamants, le bout du gant posé sur la manche du cavalier, dans toute l'insolence de leur beauté, de leur jeunesse et de leur luxe, et vous verrez si, devant son tableau, on parlera de la pauvreté de notre costume!

THÉOPHILE GAUTIER.

RÉVISION DU CATALOGUE DES TABLEAUX DU

MUSÉE DE PARIS

(ÉCOLES ALLEMANDE, FLAMANDE ET HOLLANDAISE.)

II

Rectifications et additions proposées d'après des notes diverses.

(Suite.)

Van Goyen. — Van Goyen n'est pas mort en 1656. M. van Westrheene, qui a publié à La Haye (1856) une biographie de Jan Steen, cite dans son livre un tableau de van Goyen, daté 1664, et il fixe à 1666 la date de la mort de cet artiste. Dans les paysages et marines de van Goyen, on trouve quelquefois des figures de son gendre, Jan Steen, et de Philips Wouwerman. Il y a, de ce maître trop peu estimé, des tableaux qui ressemblent assez à Philips Koninck, et qui se rapprochent même un peu de Rembrandt.

Van der Hagen. — Le Catalogue de Paris supprime le *der*, que n'omettent point les Catalogues du musée d'Amsterdam et du musée van der Hoop.

Frans Hals. — Il a laissé dans les hôtels de ville de Haarlem et d'Amsterdam, et dans les édifices de diverses associations, beaucoup de grands tableaux, d'une exécution superbe, représentant, de grandeur naturelle, des assemblées d'arquebusiers ou des régents des fondations civiques. Van Dyck a fait le portrait de Hals, gravé par D. Coster. Hals lui-même s'est peint, en pied et de grandeur naturelle, avec sa femme (musée d'Amsterdam). « Voici les noms de ses fils et petits-fils, dit le Catalogue de Paris: Frans Hals Franszoon, Herman Hals Franszoon, etc. » Franszoon a l'air ainsi d'être un nom propre; cela veut dire seulement: fils de Frans.

Heda. — Ce peintre, dont le nom et les œuvres sont peu connus aujourd'hui, était très-apprécié de son temps. Rubens avait chez lui « deux pièces de Heda, » qui sont portées sur le Catalogue de sa vente.

Egbert Heemskerk le jeune. — Puisqu'il est né en 1645, il ne peut pas avoir été « élève de Brouwer, » mort en 1640.

Van der Helst. — La notice sur ce grand peintre hollandais n'a que quatre lignes dans le Catalogue de Paris. « ... Les historiens ne donnent aucun détail sur sa vie, » dit M. Villot. En effet, jusqu'à ces derniers temps, il n'y avait rien sur van der Helst dans les biographes. Mais M. Scheltema a publié en 1856, et la *Revue universelle*

des Arts (tome V, p. 193) a traduit et annoté un article qui fournit quelques renseignements précieux sur « le rival de Rembrandt. »

Bartholomé van der Helst n'est probablement pas né à Haarlem, car son nom ne figure pas sur les registres de cette ville. M. Scheltema suppose qu'il était fils de Severijn van der Helst, natif de Dordrecht, marié et établi à Haarlem en 1607, mais qui paraît avoir résidé dans une autre localité entre 1611 et 1614. C'est entre ces années-là que serait né Bartholomé, et la date 1613, traditionnellement acceptée, doit être exacte. Il vint de bonne heure à Amsterdam, avant 1636 certainement, dit M. Scheltema, et il y passa le reste de sa vie. Il y conquit bien vite une grande réputation, comme on en peut juger par l'importance de ses œuvres publiques, notamment par son chef-d'œuvre, *le Repas des Arquebusiers* (*Schuttersmaaltijd*), à l'occasion de la paix de Munster, en 1648, et par quantité de portraits des personnages les plus notables du pays. Ces portraits lui étaient payés d'habitude cent ducats, somme énorme en ce temps-là.

Van der Helst fut, en 1654, conjointement avec Nikolaas de Helt Stokade, fondateur de la gilde des Peintres, à Amsterdam; ce qui prouve, dit M. Scheltema, qu'il avait à Amsterdam le droit de bourgeoisie, car personne n'était admis dans une gilde qu'il n'eût prêté le serment exigé d'un bourgeois. Il mourut dans une maison de la *Doelenstraat* (rue du Tir), le 14 ou le 15 décembre 1670, car il fut enterré le 16 dans l'église wallonne de ce quartier-là. Son fils s'appelait vraisemblablement Lodewijk, et de lui sans doute est un portrait d'amiral, signé L. van der Helst, au musée d'Amsterdam (n° 113).

M. Scheltema, dans son travail, étudie cinq des principales peintures de van der Helst, à Amsterdam : trois de l'hôtel de ville et les deux du musée. Un de ces deux tableaux du musée d'Amsterdam est la grande composition dont le Louvre possède, n° 297, une petite esquisse terminée, avec des différences. Cette composition n'est point *le Jugement du prix de l'arc*, comme l'intitule M. Villot. Voici la description et l'explication qu'en donne M. Scheltema : « Quatre directeurs du Tir (*doelheeren*), maîtres-jurés de la gilde de Saint-Sébastien ou de l'Arbalète à la main, sont assis autour d'une table... Trois d'entre eux montrent au quatrième les principaux ornements et objets de prix de la gilde : une magnifique chaîne, un sceptre en ébène, incrusté d'argent, et une coupe en or. Une servante tient à la main la corne à boire (*drinkhoorn*) de la gilde de Saint-Sébastien. Cette corne à boire, la chaîne et le sceptre, sont encore conservés dans le Cabinet de Curiosités, aux Archives d'Amsterdam. A l'avant-plan, contre la table, est appuyée une ardoise, sur laquelle sont tracés à la craie les noms de trois des directeurs représentés par le peintre : Albert Pater, Jan van de Poll et Johan Blauw, etc. »

Il faudra donc changer, conformément à ces indications, le titre et la description du tableau du Louvre, que M. Scheltema nomme « une petite copie soigneusement peinte par van der Helst lui-même. » Le tableau du Louvre, s'il est daté 1653, comme le dit M. Villot, ne serait point une répétition, mais une première idée, puisque le grand tableau d'Amsterdam est de 1657. — Il fut payé 1,800 florins à la vente de M. Loquet, qui l'avait acheté moins de 730 florins à la vente Braancamp (1771).

Le travail de M. Scheltema contient encore bien d'autres renseignements curieux, qui aideraient à une biographie sommaire de van der Helst.

Van der Heyden. — Son précieux tableau, n° 202, doit être intitulé : Vue de l'*ancien* hôtel de ville d'Amsterdam, car cet édifice est devenu Palais du gouvernement depuis l'époque où la Hollande fut momentanément conquise par la France. La maison de ville (*Stadhuis*) est ailleurs aujourd'hui, et si à l'étroit, que les magnifiques tableaux de sa collection ont été relegués, la plupart, dans les greniers, où il est presque impossible de les voir. — Ce tableau de van der Heyden, payé 6,000 florins par M. d'Angiviller, était estimé 30,000 francs en 1816, par les experts officiels. Il vaut bien davantage à présent, car c'est une des œuvres capitales du maître, aidé, comme d'habitude, par Adriaan van de Velde.

Hobbema. — Il est né en Hollande, assurément, et non point à Anvers ou en Allemagne. La tradition ancienne et générale en Hollande est qu'il naquit à Coeverden, dans la Gueldre, ainsi que l'établissent van der Willigen et van Eynden, cités par M. Villot. M. Nieuwenhuys, de Londres, qui écrivait en 1834 : *A Review of the lives and works of the most eminent painters*, dit : « J'ai connu beaucoup de vieux amateurs hollandais, très-bien informés, qui m'ont assuré que, dans leur jeunesse, ils avaient entendu dire par de vieilles gens que Hobbema était né à Coeverden... »

A ma connaissance, la date la plus ancienne des signatures de Hobbema est 1657, sur un paysage de Bridgewater Gallery, provenant de la vente Saint-Victor, 1822. L'époque de sa grande production est 1662, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9. Presque tous ses tableaux datés sont de ces années-là. Après 1669, on ne trouve plus qu'une date douteuse, 1689, sur le grand tableau, *Vue de Middelharnis*, aujourd'hui collection de lady Peel et provenant de la collection van der Pot, de Rotterdam. Mais peut-être bien ce 8 est-il un 6?

On peut donc supposer que Hobbema est né vers 1630 et qu'il est mort, assez jeune, de 1670 à 1680.

Quand on songe à l'intimité qu'il eut certainement avec les plus grands artistes de son époque, les Ruysdael, les Wouwerman, Adriaan van de Velde, peut-être Adriaan van Ostade, Berchem, Lingelbach et tant d'autres, on ne s'explique pas que son nom ait été presque perdu pendant un siècle.

Parmi les peintres qui ont fait des figures dans ses paysages, M. Villot écrit très-incorrectement en un seul mot (faute qu'il a copiée dans la notice de Smith) le nom de Helt Stokade.

On n'a jamais remarqué qu'Abraham Stork, qui a *étoffé* (comme disent les Hollandais) quelques tableaux de Hobbema, est né vers 1650. Les tableaux où sont ces figures

de Stork seraient donc de la dernière période de Hobbema, et probablement après 1670.

Wyntrank aussi a été collaborateur de Hobbema : dans la *Vue du château de Brederode* (chez lady Peel), où les figures sont de Lingelbach, il y a des canards et des oies de Wyntrank.

Mais Hobbema lui-même a souvent fait les personnages —et ce ne sont pas les plus mauvais — dans ses paysages.

Les plus beaux Hobbema sont dans les galeries anglaises, chez lord Hatherton, lord Hertford, lady Peel, marquis de Bute, marquis de Westminster, lord Ashburton, lord Exeter, M. H. T. Hope, etc.; et à Amsterdam, chez le baron van Brienen, M. Six van Hillegom, etc., etc.

Hobbema est un maître que les *curieux* et les spéculateurs, par passion ou par intérêt, peuvent chercher — et trouver; car il est sûr qu'il y a de par le monde des douzaines de Hobbema innommés ou dénommés; les uns dans des coins ignorés; on en a déterré, il n'y a pas si longtemps, dans la Nord-Hollande et dans la Frise; les autres, sous les noms de Decker ou de Ruysdael, de Jan van Kessel ou de Claas Rombout. Un maître qui peignait comme Hobbema a certainement peint beaucoup.

Pour éclaircir la biographie de Hobbema, il y aurait une chose à faire, par un journal bien placé comme *l'Artiste :* ce serait d'ouvrir une enquête, en s'adressant à tous les amateurs de l'Europe, afin de provoquer une récolte de documents quelconques, après avoir établi d'abord le bilan de tout ce qu'on sait sur ce grand original, de tout ce qui a été écrit sur lui en hollandais, en anglais, en allemand. Peut-être arriverait-on à faire un catalogue de ses œuvres plus complet que celui de Smith (127 numéros), à recueillir des dates, des indications de sites, des provenances de tableaux, même des suppositions plus ou moins fantasques, qui aideraient à deviner le sphinx.

Holbein.—La biographie des Holbein a été très-bien étudiée par M. Waagen, dans ses *Kunstwerke* etc. *in Deutschland,* à propos du musée de Bâle, que le Catalogue de Paris devrait citer; car on voit à Bâle, bien mieux qu'à Vienne, les quatre Holbein, Hans le jeune surtout, qui y compte trente peintures et près de cent dessins. Il serait bon, à la suite de chaque maître, d'indiquer un peu où sont les *nids* de ses œuvres. Pour Holbein spécialement, outre Bâle et les musées d'Allemagne, on devrait aussi mentionner les collections royales d'Angleterre, qui ont des doubles de la plupart des portraits du Louvre. Combien Holbein n'a-t-il pas fait de portraits d'Erasme, et où sont-ils? Voilà ce qu'il serait intéressant de trouver en note au tableau d'un musée. L'Exhibition de Manchester, par exemple, a montré des répétitions de *William Warham,* archevêque de Canterbury (nº 207 du Louvre), de l'*Erasme* (nº 208), du *Thomas More* (nº 210), de l'*Anne de Clèves* (nº 211). A Bâle, il y a aussi trois *Erasme,* et, entre autres portraits précieux, un *Bonifacius Amerbach,* de la plus haute qualité de Holbein.

Le Catalogue de Bâle prétend que Hans Holbein le père a habité Bâle à partir de 1516, et Ambros à partir de 1517; il dit que Sigmund est mort à Berne et non à Bâle. M. Waagen, de son côté, croit que Holbein le vieux est mort à Bâle.

Hondekoeter.—A l'article de ce peintre, le Catalogue de Paris cite David « Vinckebooms » (Amsterdam et La Haye ne mettent point d'*s* à la fin de ce nom), et Roland « Savry, » qui doit s'écrire Roelandt Savery. Il signe ainsi dans deux tableaux (nºs 670 et 710) du musée de Berlin, et dans quatre ou cinq tableaux du musée de Vienne.

Gerard Honthorst. — Il est mort en 1680, suivant le Catalogue d'Amsterdam, et, suivant le Catalogue de Rotterdam, en 1683. Il n'y a guère de peintre qui ait des manières plus différentes que Honthorst. Il est d'abord franc Hollandais et a de l'analogie avec Miereveld, avec Moreelse, comme on le remarque dans ses tableaux nºs 216 et 220, signés, je pense, d'avant le voyage en Italie. Il a fait ainsi, en cette première manière, des espèces de tableaux de genre, avec des figures de grandeur naturelle, très-bien tournées et très-expressives. Il avait alors une grande réputation, et Rubens, lorsqu'il visita la Hollande, en 1627, ne manqua pas d'aller le voir.

C'est sans doute vers ce temps-là que Honthorst subit l'influence du maître flamand, car il y a de lui des tableaux qu'on dirait de l'école de Rubens. Vers ce temps-là aussi, van Dyck peignit son portrait, gravé par plusieurs artistes. En Italie, outre ses effets de lumière, qui lui valurent le surnom de Gerardo della Notte, il a pastiché aussi plusieurs maîtres romains et bolonais, notamment Annibal Carrache. Revenu en Hollande, il fait un peu de tout, et dans des styles très-différents. Quelques-uns de ses portraits, conservés à la Maison du Bois, près La Haye, sont superbes.

Je crois qu'on lui attribue souvent des portraits peints par son frère Willem, né en 1604, mort en 1660, ou 1666?

De Hooch.—Celui-ci encore est un des *desiderata* de l'histoire de l'art hollandais. S'il n'y a rien sur ce grand maître dans le Catalogue de Paris, ce n'est pas la faute du rédacteur. Rien nulle part! Il a pourtant vécu à Amsterdam, c'est sûr. Il a connu Rembrandt, il l'a aimé, il a même dû le fréquenter : tout le prouve, dans son œuvre seulement, hélas ! Mais il faut croire qu'il a eu la même chance que Cuyp, que Hobbema, que d'autres encore, qui ne furent pas appréciés par les riches marchands de la Hollande. Ce sont les Anglais, peuple bien moins artiste cependant que le peuple hollandais, qui, les premiers, ont exalté de Hooch comme il le mérite, et Cuyp, et Brouwer, et Hobbema, et tous les maîtres les plus originaux de l'école hollandaise. Pour racheter leur pays de sa négligence d'autrefois, les érudits de la Hollande — il n'en manque pas — devraient bien retrouver les éléments d'une histoire de leur art national.

Sur de Hooch, il n'y a jusqu'ici pas d'autres renseignements que ses tableaux; encore ne sont-ils pas nombreux : Smith n'a pu réussir à en cataloguer que 68. La date de naissance 1643, donnée par Fiorillo, Descamps, Pilkington, et autres fantaisistes, est absurde. Les collections de la reine d'Angleterre, de lady Peel, du marquis de Bute,

possèdent des chefs-d'œuvre signés P. D. H. et datés 1658. On en citerait beaucoup d'autres autour de 1660. C'est l'époque de la haute force du maître. La dernière date signalée est 1670. Peut-être de Hooch n'a-t il pas vécu très-longtemps. C'est probable.

Il y a de lui, et par lui, au musée d'Amsterdam, un petit portrait, qu'on ne voit guère, malheureusement, et qui paraît bon. Je crois que l'*Histoire des Peintres*, de M. Charles Blanc, en a publié une gravure sur bois. M. Viardot mentionne un autre portrait de de Hooch, qui se serait représenté peignant dans son atelier (galerie du comte Czernin, à Vienne, *Musées d'Allemagne*, p. 274).

M. Villot classe parmi les imitateurs de Pieter de Hooch : van der Meer de *Delf;* il faudrait écrire Delft. Ce van der Meer de Delft est un vaillant peintre, et M. Six van Hillegom, à Amsterdam, possède de lui deux tableaux de la plus rare originalité. Le musée de La Haye aussi en a un très-fort.

Un autre bon sectateur de Pieter de Hooch, et tout aussi inconnu en France que van der Meer de Delft, est Nicolaas Koedijk, ou Koedyk (M. Villot met un *c* de trop), né en 1681, à Zaandam (ne pas écrire Saardam, suivant l'orthographe du *Bourgmestre*, des *Variétés*), village voisin d'Amsterdam. Le musée van der Hoop montre de ce Koedyk un excellent tableau : *Femme jouant du clavecin* (nº 66).

Nous avons noté, à l'article Berchem, que l'*Intérieur hollandais* de Pieter de Hooch (nº 224 du Louvre) avait été estimé, par les experts de l'école impériale, 4,000 francs! L'autre de Hooch, nº 223, fut estimé par lesdits connaisseurs :—1,500 francs!

Van Huchtenburgh.— La signature du numéro 225, ainsi écrite, est confirmée par une signature au musée de Berlin. —Le nom de Jan Wyck, maître de van Huchtenburgh, ne doit pas s'écrire sans *c*. Jan et son père Thomas ont toujours signé : Wyck.

Jan van Huysum.—M. Villot a fait faire, exprès pour van Huysum, des *ÿ* trématisés. Il eût été plus simple de se servir de l'*i* et du *j* rapprochés (*ij*), mais, puisqu'il avait de ces *ÿ* couronnés de deux points, il aurait dû en mettre à Cuyp, à van Ryn, à Ruysdael et aux autres noms où l'*y* représente *ij*. Dans les signatures reproduites de van Huysum par le Catalogue de Paris, le premier *u* porte aussi un point. La signature originale n'offre-t-elle pas plutôt un *u* accentué, indiquant la voyelle longue : *ū?* Sur le second *u* on trouve, à la vérité, quelquefois un point; je ne sais pourquoi : par exemple dans un tableau (Vase de fleurs, nº 60) du musée van der Hoop.

W. BURGER.

(La suite au prochain numéro.)

Erratum. — Dans l'article du 21 février, deux fautes typographiques doivent être corrigées : pages 130 et 133, notices sur Ferdinand Bol et sur Govert Flinck, au lieu de schuttersstuks et de regentenstuks, il faut : *schuttersstukken* et *regentenstukken*.

LES PEINTRES PRIMITIFS

(Suite.)

VIII

On se rappelle les trois fameux vers du Dante à l'occasion de Cimabué et de Giotto, son élève, qui lui succéda et qui l'eut bientôt surpassé :

Credette Cimabué nella pittura
Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido,
Si che la fama di colui è oscura.
(*Purg.*, c. XI)

Cimabué commença la révolution à Florence, Giotto fut l'homme qui sut l'accomplir. C'est le peintre du XIVᵉ siècle, comme Raphaël fut celui du XVIᵉ siècle. Un décret de Laurent le Magnifique, rendu après sa mort, ordonna que son buste en marbre, sculpté par Benedetto da Maiano, serait placé dans l'église de Santa-Maria del Fiore. Giotto mérita cet honneur; ajoutons aussi, à la gloire de son siècle, qu'il se trouva un prince pour le lui accorder.

Chacun connaît le début du grand artiste dans son art. Cimabué était issu de la noble famille des Cimabué : Giotto, lui, fut le fils d'un paysan. C'est peut-être à son origine qu'il doit ce sentiment profond de la nature que l'on trouve dans ses ouvrages. Enfant, il s'était fait remarquer par l'activité de son esprit, et à l'intelligence il joignait l'adresse. Bondone, son père, l'employait cependant à garder les troupeaux : mais Giotto ne perdait pas son temps, et, tout en promenant ses chèvres et ses brebis, il s'amusait à dessiner sur la terre ou sur le sable les objets qui frappaient sa vue. Un jour, Cimabué allant de Florence à Vespignano, où Bondone habitait, aperçut le jeune pâtre qui dessinait une de ses brebis sur une pierre polie avec un caillou pointu : Cimabué, étonné de l'exactitude de ce dessin, s'arrêta et demanda au jeune garçon s'il voulait venir demeurer avec lui : Giotto lui répondit que si son père le permettait, il le suivrait volontiers.

Cimabué décida facilement le bonhomme à lui laisser emmener son enfant à Florence. Bientôt le petit paysan égala son maître.

Giotto avait imité la nature avant de savoir peindre : devenu maître dans son art, il lui resta toujours fidèle. L'accent de la vérité perce dans chacun de ses ouvrages, et même dans les moins importants. Giotto a toujours cherché à imiter ce qu'il voyait, comme le jour où il tenait à la main la pierre, et dessinait la brebis qu'il avait sous les yeux. Il ne s'est pas borné à l'apparence, il a voulu exprimer le relief, le mouvement, le raccourci, toutes les attitudes, et il a réussi autant que le lui permettaient les procédés et les moyens d'exécution que possédait son époque.

On admire encore aujourd'hui, dans l'église supérieure de Saint-François, à Assise, comme on le faisait du temps de Vasari, cet homme que la soif dévore et qui se précipite pour se désaltérer à une fontaine; ses mouvements sont si vrais, si expressifs qu'on le croirait vivant : rien de pareil n'avait été fait jusqu'alors.

C'est que non-seulement Giotto fut le peintre de la nature, mais que, comme Raphaël, il fut le peintre du sentiment et de l'expression étrangers à l'art pendant tant de siècles. Malheureusement les ouvrages dans lesquels cette qualité de l'artiste apparaissait surtout sont, comme la plupart de ses peintures, détruits aujourd'hui. Ce sont ces fresques qu'il avait exécutées à Rimini, dans l'église San-Francesco, sur la demande de Pandolfe Malatesta. Elles retraçaient l'histoire de sainte Micheline. Deux figures étaient surtout admirables : l'une représentait une jeune femme injustement accusée d'adultère, jurant sur la Bible qu'elle n'était pas coupable. Épouse d'un blanc, elle vient de mettre au monde un enfant noir, et cependant il y a une telle assurance dans l'air avec lequel elle regarde son mari, et son visage exprime avec une telle énergie l'indignation et l'innocence, que son juge, quelque sévère qu'il soit, va décider qu'il y a là anomalie et non pas crime.

Dans l'autre figure, Giotto a représenté sainte Micheline, à laquelle des usuriers remettent une somme qu'ils lui prêtent sur la valeur de ses biens, et qu'elle va distribuer aux pauvres. Le mépris de l'argent et des choses terrestres est peint sur le visage de la sainte avec une rare vérité et forme le contraste le plus frappant avec l'avidité et l'avarice qu'exprime la face sordide de l'homme qui lui compte les écus. Tout en comptant, ce personnage demande à un tabellion si toutes les précautions sont bien prises : ses doigts crochus laissent échapper l'argent et semblent vouloir le retenir.

On voyait dans ces mêmes peintures, un portrait de Malatesta, représenté d'une manière si frappante, dit Vasari, qu'on l'aurait cru vivant. L'historien des peintres de l'Italie regarde cet ouvrage comme une des meilleures productions de Giotto. On a peine à comprendre, que bien peu de temps après avoir été exécutée, cette belle peinture ait été détruite par Gismondo, fils de Pandolfe Malatesta, qui fit reconstruire entièrement l'église.

C'est là un des grands inconvénients de la peinture à fresque. L'étroite solidarité qui l'unit à l'édifice fait qu'elle doit périr avec lui. Combien de monuments furent détruits en Italie, sous prétexte d'embellissements, par des architectes jaloux de se produire du XIVe au XVIIe siècle!

Giotto est peut-être celui des premiers artistes de la renaissance qui a le plus perdu à toutes ces transformations. Déjà, du temps de Vasari, quelques-uns de ses plus beaux ouvrages n'existaient plus : dans ce nombre, nous citerons les fresques dont il avait décoré le pourtour de l'ancienne église de Saint-Pierre de Rome, sur l'invitation du pape Benoît IX. Lorsque l'on construisit la nouvelle basilique, ces peintures furent détruites. On essaya bien de les enlever de dessus le mur, mais on ne put en sauver que d'insignifiantes parties. Niccolò Acciajuoli, Florentin, qui aimait les arts, parvint toutefois à conserver une figure de madone, en sciant le mur. A Naples, Giotto avait décoré de peintures l'église royale de Santa-Chiara, que le roi Robert venait de faire construire. Il y avait traité l'histoire de l'Apocalypse, d'après les données du Dante : ces peintures ont été également détruites. A Avignon, où le pape Clément V l'avait appelé et où il résida plusieurs années, on ne voit plus un seul des nombreux ouvrages qu'il y avait exécutés. Dans Florence même, un grand nombre de fresques que Vasari a décrites n'existent plus aujourd'hui. Enfin ses peintures du Campo Santo de Pise, exposées au vent de mer, sont les plus endommagées de toutes celles qui décorent ce monument. Les peintures murales de Giotto sont donc rares dans toute l'Italie, cependant c'est celui des peintres primitifs, ou de la première renaissance, qui a le plus produit : le nombre des ouvrages qu'on lui a attribués est vraiment prodigieux.

Nous dirons à ce propos que les procédés de ces maîtres devaient être des plus simples et singulièrement expéditifs. Comment auraient-ils pu autrement satisfaire à toutes ces demandes qui leur étaient faites par chaque ville et par chaque prince? Giotto, en effet, passa toute sa vie à voyager et à peindre, et il n'est guère de cité de l'Italie moyenne où il n'ait laissé quelqu'un de ses ouvrages. Les princes du temps se le disputaient, car chacun d'eux avait le goût des arts. Les uns héritiers naturels du pouvoir, les autres venant de s'en emparer, regardaient les arts comme un des moyens les plus puissants pour plaire à leurs nouveaux sujets et se les attacher. Les Visconti à Milan, les Polentani à Ravenne, Pandolfe Malatesta à Rimini, Este à Ferrare, Can della Scala à Vérone, Castruccio Castracani à Lucques, Pierre Saccone à Arezzo, voulurent chacun que Giotto laissât dans la petite capitale qu'ils gouvernaient quelque ouvrage de sa main, et, chose prodigieuse! Giotto put suffire à tous ces désirs et à toutes ces fantaisies.

En examinant attentivement les peintures à fresque de ce maître que le temps a épargnées, on reconnaît qu'elles furent traitées avec une largeur et une simplicité de procédés que depuis on n'a jamais égalées, et cependant on ne peut dire qu'elles soient exécutées comme une simple décoration. La fresque interdit les repeints, aussi n'en voit-on pas trace dans ces peintures de Giotto. A Assise, il est telles figures qui ont dû être dessinées et enlevées en quelques heures, bien qu'elles paraissent terminées avec un soin précieux.

Il est probable encore que Giotto, comme Raphaël dans l'âge suivant, sut tirer un merveilleux parti du concours de ses élèves qui l'aimaient. S'il manqua d'éducation première, il y suppléa par une rare intelligence et par un grand savoir-faire. Son génie était universel, comme celui des vrais artistes de cette époque. Il fut aussi grand architecte que grand peintre, et le fameux campanile de Santa-Maria del Fiore, cette charmante tour tout en marqueterie, fut élevée sur ses dessins. Ce goût pour l'architecture se manifeste même dans ses peintures, dans lesquelles il se plaît à représenter, sur les plans éloignés, l'image de ces beaux édifices que les architectes de son temps élevaient de tous côtés, n'hésitant pas à leur conserver ces couleurs vives et éclatantes qu'on aimait alors à leur

donner. Sans être lettré, comme Raphaël et Michel-Ange, Giotto avait puisé sans doute, dans son commerce avec Dante, un sentiment poétique délicat, et même raffiné. C'est le premier artiste de la renaissance qui soit peut-être retourné aux allégories antiques. En effet, dans ses peintures de Rimini, il représente par trois figures symboliques, planant dans les airs et portant l'habit de saint François, les trois principales vertus de ce saint, l'obéissance, la patience, la pauvreté.

C'est à Ravenne que Giotto avait fait la connaissance de Dante, proscrit. Le poete, sachant que le grand peintre dont toute l'Italie parlait était à Ferrare, où il travaillait à la décoration de l'église de Sant'-Agostino, dépendant du palais des princes d'Este, le fit appeler par le seigneur de Polenta, sur l'invitation duquel il orna de fresques les murs de l'église San-Francesco de Ravenne. De Ravenne, Giotto allait à Urbin, où il laissait encore d'autres peintures. En passant à Arezzo, le peintre nomade, pour complaire aux seigneurs de Pietramala et à Pierre Saccone, général de cette ville, qui lui avait fait mille avances, représentait sur un des pilastres de la chapelle de l'évêché un saint Martin qui partage son manteau avec un pauvre. Ce ne fut qu'en 1321, après la mort du Dante, qu'il se rendit à Lucques, que gouvernait alors le fameux Castruccio Castracani. Il peignit dans cette ville, à l'église de San-Martino, une fresque représentant les saints protecteur de la ville, recommandant au Christ un pape (l'antipape Nicolas V) et un empereur (Frédéric de Bavière).

A peine de retour à Florence, Giotto reçut du roi de Calabre, fils du roi de Naples, les invitations les plus pressantes pour se rendre à Naples. Dans cette ville, il paraît avoir plu au roi Robert, plus encore peut-être par son esprit vif et enjoué que par ses peintures.

Giotto fut l'homme heureux du XV[e] siècle. Tout lui réussissait à souhait. Sous ce rapport, il offre encore plus d'un point de ressemblance avec l'aimable Raphaël. Il eut aussi sur lui le grand avantage de vivre longtemps, car il ne mourut qu'âgé de plus de soixante ans.

On a beaucoup vanté la vivacité de son esprit et l'à-propos de ses réparties. Sachetti en donne un exemple, et met Giotto en action dans une de ses nouvelles qui a pour titre : « Un homme de condition vile charge le grand peintre Giotto de peindre un pavois. Giotto y consent et berne le vilain [1]. » Il nous semble que ce fait assez vulgaire sur lequel le nouvelliste s'apesantit, ainsi que l'anecdote de l'O que Giotto envoya au pape Benoît IX, qui lui avait demandé un échantillon de son savoir-faire, O qui fit proverbe en Italie, ne seraient de nos jours que d'assez médiocres charges d'atelier. Toutefois, ne soyons pas trop difficiles pour l'esprit de ce temps-là, qui dépensa peu en petite monnaie, mais que Dante, Pétrarque, Machiavel et tant d'autres génies incomparables ont illustré. Les facéties de Giotto paraissent cependant avoir amusé le roi Robert, qui se plaisait à le voir travailler et qui donnait toute liberté à sa langue. Un jour, Robert ayant dit à Giotto qu'il voulait faire de lui le premier homme de Naples :—Ne le suis-je pas déjà, répartit le peintre, puisque je loge à la porta Réale, dans la première maison de la ville? Une autre fois, que, par un temps très-chaud, il continuait à peindre :— Je me reposerais si j'étais à ta place, lui dit le roi.— Et moi aussi, si j'étais à la vôtre, répartit Giotto.

Robert ayant demandé à Giotto une image emblématique de son royaume, l'artiste peignit un âne portant sur un bât usé une couronne et un sceptre, et flairant à ses pieds un autre bât tout neuf chargé également des insignes de la royauté, comme s'il eût désiré qu'on le lui mît sur le dos, à la place de celui qu'il portait. Cette allégorie satirique raillait les Napolitains sur ce besoin qu'ils ont si souvent éprouvé de changer de maître; elle ne déplut point au roi et fit fortune dans toute l'Italie.

Giotto, pendant son séjour à Naples, laissa son portrait dans une des fresques du palais, parmi ceux de divers personnages du temps. Ces fresques ont eu le même malheur que bien d'autres ouvrages du grand peintre. Elles furent détruites lorsque le roi Alphonse I[er] fit reconstruire le château. Giotto s'était peint également à Gaëte, dans un Crucifiement qu'il fit pour l'église de l'Annonciation. Je n'ai pu vérifier si cette peinture existait encore.

Si la plus grande partie des fresques de Giotto ont été détruites ou perdues, les tableaux ou peintures portatives qu'on lui attribue, et qui paraissent authentiques, ne sont pas rares : nous ne citerons ici que les moins connues, telles que le Crucifix et le Calvaire que l'on voit à Anvers, le Calvaire de Bruxelles, ses Saints de la galerie de Munich, le Portrait de François Braccio, le Miracle de saint François, qu'on voit au Musée de Berlin, le Portrait de Louis le jeune, évêque de Toulouse, qui se trouve à Aix, le Couronnement de Marie et le supplice de sainte Catherine, qui faisait partie de la collection de M. Artaud de Montor, et un autre singulier tableau de la même collection, qui a pour sujet la Justice, et qui représente, à ce que l'on croit, le bannissement de Corso Donati, gendre de Uguccione della Faggiola, qui fut chassé de Florence en 1308. Ce tableau, extrêmement compliqué, nous montre la Justice debout sur un globe, d'où des trompettes sortent de tous les côtés : elle tient de la main droite un glaive, de la main gauche une petite figure de l'Amour lançant une flèche : au pied du globe, et en avant de la Justice, on voit un personnage presque nu, dont les mains semblent attachées derrière le dos. Vingt seigneurs à cheval et revêtus chacun de costumes différents, mais tous de l'époque, ont la main levée vers la Justice et semblent prononcer un arrêt. Un loup, un renard et un porc, sont figurés sur le premier plan de la composition, ce qui doit signifier la ruse, la méchanceté et la gloutonnerie. Dans le fond du tableau se dressent plusieurs chaînes de montagnes, en avant desquelles, à la droite et à la gauche du paysage, et sur le second plan, on voit deux groupes d'arbres.

Le tableau de Saint François recevant les stigmates, que nous avons au musée du Louvre, est loin d'être un des meilleurs ouvrages de ce maître [1].

[1] Sachetti, *Nouvelle LXIII*. — Ce gros esprit eût mieux convenu, ce me semble, à son élève Buffalmacco, qui était coutumier du fait.

[1] Ce tableau provient, ainsi que le tableau de la *Vierge aux*

Nous avons dit que Giotto fut l'ami du Dante : le génie du poëte a plus d'une fois laissé des traces profondes dans les compositions du peintre. On assure qu'en revanche, le poëte s'exerça, sous la direction du peintre, à manier le pinceau. Malheureusement aucune peinture du Dante n'est restée, et nous ne pouvons juger jusqu'à quel point put s'étendre cet échange de procédés et d'inspirations. Dans ces dernières années, on a découvert dans la prison du Bargello, à Florence, un portrait du grand poëte peint par Giotto. C'est le seul des portraits du Dante, avec celui d'André Orcagna, qui faisait partie de la collection de M. Artaud de Montor, où il soit représenté jeune et avant ses malheurs.

Giotto, comme tous les grands artistes de la renaissance, eut une nombreuse école qui l'aida dans les travaux qu'il exécuta dans toutes les grandes villes de l'Italie, de Padoue à Naples. Cette école continua dans toutes ces villes, pendant le cours d'un demi-siècle, la manière du maître auquel on a dû nécessairement attribuer plus d'une des œuvres de ses élèves.

Ce qui prouve à la fois le parti que Giotto sut tirer de la coopération de ses nombreux élèves, et la sévérité de la discipline à laquelle il sut les soumettre, c'est ce grand nombre de peintres, inconnus de son vivant, sortis de son atelier après sa mort, qui se répandirent dans toute l'Italie, et qui obtinrent chacun une sorte de notoriété.

Les noms de ceux qui travaillaient dans la seule Florence ont été conservés dans les registres de la Compagnie de Saint-Luc, qu'ils instituèrent en 1349, à l'imitation de ce qui s'était fait à Venise, où, dès l'année 1290, existait une Académie du même genre. Ces peintres forment toute une légion. Il est vrai que leur art s'appliquait à tout, aux peintures des églises et des grands édifices, à l'ornementation intérieure et extérieure des maisons des particuliers, et même à la décoration du mobilier.

Vasari nous a conservé les noms les plus distingués de ces élèves de Giotto, en tête desquels il place Taddeo Gaddi, que ce maître avait tenu lui-même sur les fonts baptismaux, Puccio Capanna, Ottaviano de Faenza, Pace de Faenza, Guglielmo de Forli, Pietro Laurati et Simone Memmi, de Sienne, enfin Stefano de Florence et Pietro Cavallini de Rome, mort en 1344.

Buonamico Buffalmacco et Bruno di Giovanni ont été les contemporains plutôt que les élèves de Giotto, et cependant, le talent de ce maître a exercé sur le leur une influence incontestable.

André Orcagna, qui procéda de son école, est le seul grand peintre italien qui ait paru de 1336 à 1425 : l'Italie se reposa donc pendant près de quatre-vingts ans. Ce ne fut qu'au moment où parurent les Masaccio et les Donatello, qu'elle fit un pas en avant.

anges, de Cimabué, que nous avons également au Musée à Paris, du couvent supprimé de San-Francesco, à Pise. Il résulte de documents authentiques que j'ai sous les yeux que ce dernier tableau fut mis en vente pour cent sols. On n'appréciait guère, il y a soixante et quelques années, les maîtres primitifs.

IX

Le plus brillant élève de Giotto fut sans nul doute Taddeo Gaddi. C'est un peintre vigoureux, intelligent, qui manque d'élégance et de grâce.

Dans cette fameuse chapelle des Espagnols, voisine du cloître de Santa-Maria Novella, qui fut construite sur les dessins de Jacopo da Nipozzano, on trouve deux fresques, l'une de Simone Memmi, dont nous parlerons tout à l'heure, l'autre de Taddeo Gaddi. Cette dernière représente saint Thomas entouré d'anges, de prophètes et d'évangélistes. Aux pieds du saint, les hérétiques rampent dans la poussière. Les vertus et les sciences, sous la forme de belles femmes, complètent cette décoration à fresque. Cette dernière partie de l'œuvre de Taddeo Gaddi est fort curieuse et montre toute l'étendue de connaissances de ces artistes primitifs. Chacune de ces femmes est accompagnée de l'homme illustre qui a excellé dans la science et qui s'est distingué par la vertu qu'elles symbolisent. C'est ainsi que la Charité est rattachée à saint Augustin, la Foi à Denys l'Aréopagite, le Droit canon au pontife Clément V, le Droit civil à Justinien ; Pythagore est réuni à l'Arithmétique, Euclide à la Géométrie, la Musique à Tatabaino, la Dialectique à Aristote, la Rhétorique à Cicéron, etc.

Dans cette même chapelle, Taddeo Gaddi a peint sur la voûte la Navigation de saint Pierre, la Résurrection du Christ, son Ascension et la Descente du Saint-Esprit sur les apôtres.

Cette décoration de la chapelle des Espagnols est l'œuvre capitale de ce maître. Il y a là sans doute un grand effort, et pour apprécier tous les mérites de ce travail, il faut se reporter au temps où il a été conçu et exécuté. Cependant, bien que puissent dire les préraphaélistes italiens, notre époque a peu de chose à envier à ces types primitifs d'une froideur et d'une indigence souvent excessives.

Si nos artistes avaient quelque chose à emprunter aux maîtres de ces temps reculés, ce serait leur parfaite bonne foi, leur science exempte de pédantisme, leur naturel et leur grande simplicité de moyens.

Taddeo Gaddi laissa de nombreux élèves et eut un fils qui se distingua comme lui dans la pratique de l'art. C'est dans l'église de Santa-Croce, à Florence, où se trouvent réunis les ouvrages du père et du fils, que l'on peut se rendre compte de la manière de chacun d'eux.

Un tableau du Crucifiement et une Résurrection ont été attribués à Taddeo Gaddi, et décorent la sacristie de cette église. Deux fresques de ce même maître, représentant le Martyre de saint Etienne et le Martyre de saint Laurent, ne valent pas, à beaucoup près, les peintures de la chapelle des Espagnols à Santa-Maria Novella. Les peintures d'Angiolo Gaddi, dans la même église, décorent une partie des murailles du chœur et représentent l'Invention de la Croix d'un côté, et de l'autre, l'empereur Constantin entrant à Jérusalem. C'est le *nec plus ultrà* de la naïveté barbare et incorrecte. On m'assure que c'est à Prato qu'Angiolo Gaddi peut seulement être apprécié, et que, dans les fresques qui décorent la chapelle de la Vierge de

la cathédrale de cette ville, il s'est montré digne de son père. Je n'ai pu voir ces peintures.

Un des condisciples de Taddeo Gaddi qui égale le maître et le surpasse peut-être, c'est le peintre Tommaso dit le Giottino. Il a des intentions d'élégance et de grâce dont on doit lui savoir gré. La fresque qui décore le tombeau de Bettino de Bardi, dans la chapelle de San-Silvestro, à Santa-Croce, est bien supérieure aux peintures de Taddeo Gaddi, qu'on voit dans cette même église. Les anges sonnant de la trompette et appelant au jugement dernier Bettino de Bardi sont peut-être supérieurs à tout ce qui avait été fait jusqu'alors. Un des tableaux de ce maître, placé à la galerie des Offices et qu'on nous assure être parfaitement authentique, semble en avance de plus d'un siècle sur ceux de Taddeo Gaddi. Le meilleur des ouvrages du Giottino se trouve encore dans l'église inférieure d'Assise; il représente le Couronnement de la Vierge. Mais après avoir attentivement examiné cette peinture et toutes celles de ce maître, qu'on trouve à Florence, nous nous demandons si l'on doit lui attribuer les fresques d'une salle du palais des papes à Avignon.

Stefano Fiorentino, Don Lorenzo et Don Silvestre, tous deux moines camaldules, ont imité avec succès la manière de Giotto; mais leurs tableaux pâlissent à côté de ceux du maître. J'en dirai autant de Buffalmacco et de Bernardo, d'Antonio Vite et de Bernardo Daddi, de Lorenzo de Ricci et de la foule des copistes et des imitateurs de Giotto. Taddeo Gaddi n'avait donc pas tort de dire à Orcagna qui lui demandait quel était le plus grand peintre après Giotto, qu'il y avait encore beaucoup de gens de talent, mais que l'art de la peinture allait manquant tous les jours.

Giovanni de Milan et Puccio Capanna continuèrent tous deux à Assise la manière de leur maître Giotto. La grande composition du premier de ces artistes, où est représentée l'histoire de la Vierge, montre une véritable puissance d'imagination et certaines velléités d'originalité. Tout y est encore giottesque, mais cependant, dans ces compartiments de la Présentation au temple et de Jésus-Christ enfant, au milieu des docteurs, on sent un homme qui a la conscience de sa force et qui veut être lui. Puccio Capanna est loin de montrer la même force et la même indépendance. Les peintures de l'église inférieure d'Assise où il a représenté l'Histoire de la passion de Notre-Seigneur et que l'on a célébré comme son meilleur ouvrage, n'ont pas l'originalité des peintures de Giovanni de Milan, dont on a, avec raison, essayé la réhabilitation.

Celui de tous les élèves de Giotto qui a fait le plus de bruit, soit par sa fougue comme artiste, soit par la violence de ses passions politiques, le gibelin Spinello d'Arezzo, pourrait être appelé le Dante de la peinture. S'il n'a pas aussi profondément tracé son sillon dans son art que Dante dans le sien, il est certain, toutefois, que le peintre a emprunté au poëte ses plus énergiques inspirations. Comme lui, il s'est plu à représenter l'enfer, ses supplices et ses démons. La plupart de ses peintures ont été détruites, mais on voit encore à Arezzo le tableau qui fut cause de sa mort.

Voici comment Vasari nous raconte cet étrange événement. Ce poëte, âgé de soixante-dix-sept ans, était revenu dans sa patrie, où, grâce aux grandes richesses qu'il avait amassées, il aurait pu se livrer au repos, mais le travail était pour lui un besoin, et, à l'âge de plus de quatre-vingt-douze ans, il continuait encore à peindre. Pour satisfaire sa passion, il entreprit de représenter, dans l'église de Sant'-Agnolo, l'histoire de saint Michel. Spinello avait pour habitude, comme les anciens artistes, de tracer en rouge, sur l'apprêt qui devait recevoir sa peinture, l'esquisse du sujet. Il esquissa ainsi toutes ses compositions et voulut terminer entièrement une d'elles pour indiquer comment il se proposait d'opérer. Il paraîtrait que le sujet choisi par le peintre était Saint-Michel combattant dans les airs le serpent à sept têtes et à dix cornes, Lucifer, sous la figure d'un monstre hideux occupait le bas du tableau. Spinello avait donné à ce dernier une si effroyable figure, qu'il fut effrayé de son ouvrage: la nuit, il eut un songe: le démon lui apparut et lui demanda où il l'avait vu pour le faire aussi horrible. Spinello s'éveilla; sa terreur était telle qu'il ne put crier; ses mouvements convulsifs éveillèrent sa femme, qui reposait à ses côtés. Il ne mourut pas sur le coup, mais sa raison et sa santé furent profondément altérées. Ce qui se conçoit facilement, si on se rappelle que Spinello avait alors près de quatre-vingt-douze ans: peu après il rendit l'âme. On voit encore dans la sacristie de San-Miniato in Monte des peintures à fresque où Spinello a représenté la Vie de saint Benoît, et qui passaient pour son chef-d'œuvre. Le compartiment, où le peintre nous montre ce saint mourant, est certainement l'un des spécimens de la peinture de l'époque les plus remarquables. Spinello avait la foi religieuse comme la foi politique, autrement il n'eût pas trouvé ces expressions de résignation ascétique qu'il sait donner à ses saints personnages. Son tableau du Couronnement de la Vierge, que l'on voit à l'Académie des Beaux-Arts, est loin d'égaler la peinture de San-Miniato.

Les églises de Toscane, particulièrement celles de Florence et de Pise, sont encore remplies de nos jours des fresques et des peintures exécutées par les élèves de Giotto. Malheureusement, là comme en tout, la médiocrité domine, et, à l'exception des peintres dont nous venons de parler et auxquels nous joindrons encore André Orcagna, tous ces artistes travaillant d'après un même modèle n'ont laissé que des ouvrages très-secondaires, qui n'ont guère aujourd'hui que le mérite de leur vétusté. Les Daddi, les Vite, les Calandrino, les Giovanni da Ponte, les Cennini et tant d'autres qu'il serait trop long de nommer, seraient tout à fait tombés dans l'oubli, si le préraphaélisme et la mode n'avaient tout à coup attaché une valeur imprévue à leurs tristes ouvrages. Pour certaines gens, fanatiques des vieilleries, tout ouvrage antérieur à 1500 étant nécessairement un chef-d'œuvre, on juge quelle bonne fortune cette opinion, adoptée par quelques gens d'esprit qui aiment le paradoxe, a pu être pour toute une série de barbouilleurs qui dataient du XIVe siècle.

F. DE MERCEY.

(La fin au prochain numéro.)

GALERIE DU XIX[e] SIÈCLE

XI

BÉRANGER.

VII

Émoustillé par son succès, flatté par Désaugiers, agréé par *le Caveau* [1], réclamé par *les Soupers de Momus* [2], Béranger consentit à être l'auteur de ses œuvres. Il était d'ailleurs obligé de payer de sa personne chez Balaine et chez Gauthier. Ici *invité*, là *convive*, il ne fit pas grande figure dans ces agapes spirituelles des traiteurs, dans ces cénacles du dîner et de la poésie à prix fixe. Je n'ai certes point le projet de réhabiliter ou de blesser d'un sarcasme vieilli ces réunions chantantes où de bons compagnons, depuis et dès avant *la Pléiade*, dès Marot et *les Enfants Sans-Souci*, tâchèrent de maintenir la religion du rire, et se félicitèrent ensemble d'être au monde; mais il est permis de s'en souvenir : il se dépensa là une verve continue dont le caractère national a bénéficié, et ce fut un agréable spectacle que cette protestation incessante contre le despotisme des esprits lourds, qui, en France, ont trop souvent réussi à se faire appeler les esprits graves [1]; — Béranger était marqué pour un autre rôle, et ses confrères comprirent vite qu'un ennemi s'était glissé dans leur abbaye de Thélème ! Il ne buvait que du bout des lèvres ; jamais, sur un mot donné au hasard, *l'or, la paille* ou *la dinde truffée*, il ne réussit à dévider vingt couplets, travail digne de ces nuits blanches de Madame du Maine, où celui qui, à la loterie des lettres, tirait l'*o*, devait improviser un opéra, où le *t* condamnait à cinq actes de tragédie ! On flairait dans ses compositions laborieuses des idées politiques, philosophiques, — et, ce qui était bien pis, une volonté poétique ! Fi donc ! dans ces chansons d'une nouvelle école, les jurons étaient plus rares, le rhythme plus serré, la rime plus précise ! Armand Gouffé courut sus au traître, et un parti se forma contre lui !

> Oui, nom d'un chien !
> J' veux t' être épicurien.

C'était la profession de foi de *Cadet Buteux*, dans ces années où les vétérans et les recrues du *Rocher de Cancale*, une fois la conscription militaire évitée, — Béranger s'y était soustrait comme Désaugiers et ne fut sauvé des dangers d'une situation illégale que par l'amnistie de 1810, lors de la venue de Marie-Louise [2], — ne s'occupaient plus qu'à oublier le Directoire et 93 dans un carnaval sans carême ! Le tempérament de Béranger ne le portait pas à tant d'expansion. Pressentait-il que le soleil impérial allait se voiler sous des nuées funèbres ? devinait-il la mission prochaine qu'aurait à remplir près du peuple un poëte de bonne volonté ?—Il se réservait au moins, et préparait ses vers à tout événement.

Auprès des bachiques bourgeois de la rue Montorgueil, ses qualités d'artiste nuisaient au chansonnier. Mais sauf Désangiers, que protégent la sincérité de son humeur et l'abondance de sa veine, [3] les dîneurs du Caveau ont sombré

[1] Piis, Barré, Radet, Desfontaines, Rozières, Cailhava, Philippon, étaient les anciens du Caveau, et présidaient ; puis venaient Ducray-Dumesnil, Armand Gouffé, Gentil, Chazet, Antignac, Ourry, Cadet-Gassicourt, Francis, Eusèbe Salverte, Etienne, Jouy, Reveillière, Désaugiers, Brazier, Béranger enfin, qui fut un moment chargé des comptes, et fit plus tard l'arrangement des cahiers mensuels, que la Société publiait chez le libraire Capelle et plus tard chez Eymery. Parmi les invités plus d'une fois on compta Carle et Horace Vernet, qui étaient d'ordinaire chargés d'illustrer les numéros importants de la collection.—Sur les rapports de Béranger avec le Caveau, on peut consulter, outre la *Biographie*, quelques pages amusantes du livre de M. Grille (*Miettes littéraires*, t. 1, p. 214-217).

[2] Les membres résidant des Soupers de Momus étaient moins illustres pour la plupart que les habitués du Caveau. Qui connaît aujourd'hui Després, Bello aîné, Brilant, Félix, Dusaulchoy, Ledoux et Frédéric? Denne-Baron, le gracieux traducteur de Properce, que nous avons vu mourir il y a quelques années, brillait là comme Sirius au milieu d'astres de moyenne grandeur; mais les invités rachetaient les amphitryons, et Béranger était du nombre. *Un Tour de marotte* fut composé pour un de ces banquets. —« Le président portait à table une marotte pour signe distinctif. « Mais comment, demandai-je à Béranger, ce président tenait-il « sa marotte et de quel air les convives se la passaient-ils? car « enfin ils avaient plus de douze ans.—Cette marotte, mon cher « ami, signifiait : Amusons-nous, rions fort, soyons gais, soyons « fous! et devait par conséquent rendre sage, sérieux au moins; « tant de précautions pour s'assurer le plaisir prouvent assez qu'on « craint de le manquer, ou tout simplement qu'on le manque. » « Les anciens Grecs se faisaient passer une branche de myrte « et chantaient en la recevant ; c'était plus gracieux. » (Joseph Bernard.) — Béranger a toujours refusé d'entrer à l'Académie, mais il a été membre de toutes les goguettes. On n'échappe jamais à son destin.

[1] M. Sainte-Beuve, dans son éclatante étude sur Désaugiers, a ébauché l'histoire de la gaieté française ; j'y renvoie ceux des lecteurs qui regrettent un temps évanoui, et aussi ceux qui veulent prendre au moins une idée de mœurs dont nous sommes séparés par tant de différences. Quand M. Etienne prit séance à l'Académie française, il s'étendit longuement sur le Caveau, qui, disait-il, « avait été plus d'une fois l'académie du bon goût. » Quand M. Alfred de Vigny vint après des années prendre la place de M. Etienne, il s'exprima ainsi : « J'ai, je m'en accuse, « le tort particulier à ma génération de ne pas assez regretter la « gaieté de l'ancien Caveau, où se réunissaient, dit-on, les dis« ciples fervents de Vadé, de Collé et de Piron. » Ne semble-t-il pas qu'il se soit écoulé des siècles entre ces deux discours?

[2] Les antécédents de Désaugiers ne l'empêchaient pas d'intercaler dans le *Deserteur*, au moment du mariage impérial, ce couplet qui semblerait écrit par un soldat de Wagram ou de Friedland.

> Soldats, qui loin de vos drapeaux
> Cherchez un coupable repos,
> Partout la mort vous environne ;
> Déjà l'espoir vous abandonne,
> La loi prononce votre arrêt,
> C'est fait de vous !.... César paraît,
> Il peut vous perdre.... il vous pardonne.

[3] Jules Janin, au temps où il brûlait ce qu'il devait plus tard adorer, a beaucoup vanté Désaugiers pour faire pièce à Béranger. C'est une jolie page, moins la justice et la justesse de l'intention : « Il y avait à côté de Béranger un chansonnier qui lui a « fait un grand tort dans mon esprit et dans celui de beaucoup de « gens de goût qui ne se nomment pas, parce qu'ils n'osent pas

dans l'oubli avec tout leur bagage de facéties rouillées, tandis que ce petit signe de l'art, de siècle en siècle reconnaissable, désignera à l'attention de l'avenir quelques-unes des figurines que Béranger essaimait sur les terres du roi d'Yvetot ! Elles sont faites de main d'ouvrier ces bluettes sur lesquelles a passé « l'aile du lutin, un lutin gaulois qui « n'est pas Ariel, mais plus libertin et déjà gamin, le lutin de la gaudriole [1]. » C'est le temps du *Sénateur*, de *Camille* et de *Frétillon*, cette fille qui frétille, cette Manon qui ne compte plus ses Desgrieux ! C'est le temps des *Infidélités de Lisette*, et des goinfreries de *Roger-Bontemps*, « ce gros insoucieux, ce bon vivant, ce large « sourire toujours épanoui, cette ample panse toujours « débraillée, ce buveur émérite, chaudement fardé du « vermillon de Jean Steen, le peintre de la bombance et « de la joie [2] ! » C'est le temps où Madame Grégoire, la sensible et rubiconde cabaretière, issue dans les tavernes de Jordaëns, héberge les Latulipe de la nouvelle armée et ouvre le registre des crédits illimités pour « *plus d'un brun à large poitrine,* » à qui les victoires et conquêtes donneront quittance de ses arriérés de jeunesse ! — Présentement, l'âge a réfréné la pétulance de ces dégourdis, et le nouveau Paris fait mine de refuser un asile à ces cigales de toutes les saisons ! Cette première moitié du volume de Béranger, c'est, comme a dit M. Paul de Saint-Victor avec finesse et avec éloquence, « une petite Pro- « vence d'ombres bizarres, gracieuses, mélancoliques ou « pimpantes, se chauffant au clair rayon de poésie, qui « seul soutient leur vie atténuée! Qu'est devenue Madame « Grégoire ? Elle est morte ; on l'a enterrée dans sa cave, « *dans la cave où était le vin ;* il est fermé le cabaret « d'autrefois, avec sa joyeuse enseigne, ses chansons, « ses brocs antiques, ses vins de bon cru et sa ton- « nelle au soleil, où s'élevait en larges guirlandes la « treille de sincérité. L'ignoble comptoir du marchand « de vin jure et criaille au coin du carrefour où fer- « mentait et ruisselait ce tonneau sonore. — Et Li- « sette ? elle a été écrasée sous le coupé flambant neuf « d'une Lorette qui allait au bois, un jour qu'elle allait, « elle, cueillir à Romainville les derniers lilas. Frétillon « ne frétille plus dans son cotillon changeant et mobile « comme la peau d'un joli serpent ; elle déploie, armée « en course, une crinoline à trente-six volants ! Pastels « soufflés, figures effacées, yeux plus brillants que des « étoiles à jamais éteintes ! elles nous rappellent aujour- « d'hui ces portraits de femmes en silhouette, coiffées à « la chinoise et entourées d'un cercle de papier doré, que « l'on rencontre parfois dans la chambre d'un vieux gar- « çon. Elles font sourire et elles font rêver ; elles éveillent « en vous le regret d'une espèce charmante et perdue, « elles vous inspirent cette mélancolie que l'on ressent « à la vue de ces fines danseuses qui se délient si légère- « ment sur les vases étrusques. Leur âge est le même, « car c'est celui du passé [1]. » — Elles tiennent bon, ces Urgandes et ces Carabosses de la chanson ; elles s'insurgent contre les maussades ordonnances qui les exilent : qu'on en maugrée ou non, il faut encore leur donner audience ! Tous ces fredons vivent à force d'avoir vécu ! Roger-Bontemps se recommande de son parrain Roger-Bontemps de Collerye, le Bohême du seizième siècle ; les Gueux ont eu leurs entrées dans l'histoire du grand règne, et l'on braillait à la Pomme de Pin, pendant que Louis XIV bâillait à Marly :

Si le roi savait la vie
Que font les gueux,
De tout vendre il aurait envie
Pour être heureux
Et s'en aller avec eux.
Vivent les gueux !

Pour Lisette, elle a frayé avec les hôtes du Temple et avec les encyclopédistes [2] ! Comment dire non à toute la parenté ? Comment leur disputer leur petite part du soleil des vivants ? N'ont-ils pas su se faire respecter, même par les frelons sacriléges de la comédie et du vaudeville ?

« encore ; ce chansonnier, c'était Désaugiers. Celui-là, monsieur, « était un joyeux poete, vif, alerte, animé, toujours à demi ivre, « qui comprenait bien deux choses que nous ne comprenons plus, « nous autres malheureux, le vin et les femmes. Celui-là était un « écrivain coloré, animé, sans colère et sans fiel, insouciant de « l'heure à venir, jouissant de l'heure présente, jetant sa chanson « au vent comme elle lui venait, et ne la livrant pas comme on « livre un poëme épique ; celui-là était un chanteur qui n'a jamais « fait pleurer personne. Bon Désaugiers ! il est mort en riant au « milieu des plus atroces douleurs ! il est mort sans ami, parce « qu'il n'avait jamais eu d'ennemis. Buvez à sa santé s'il vous « plaît, à votre première nuit de Noël, cet hiver ! » (Jules Janin, *Contes nouveaux, la Mort du duc de Reischtadt.*) Arsène Houssaye a ressuscité Désaugiers, et le revenant s'est chanté lui-même avec plus de poésie, mais non pas avec moins d'entrain qu'il n'en prouva durant sa première existence :

Le vin roule sur mes jours
Comme une fontaine.
Je suis Jean qui rit toujours,
Vrai Jean La Fontaine.
. . . .
Je désapprends mon latin
Sur deux lèvres roses,
Et n'aime, soir et matin,
Que l'esprit des roses.

(*Histoire du quarante-unième fauteuil de l'Académie*. Désaugiers.)

Sur les relations de Béranger et de Désaugiers, comme aussi sur le parallèle à établir entre les deux chansonniers, il est essentiel de comparer le premier portrait de Béranger par Sainte-Beuve (*Portraits contemporains*, tome I) avec la notice sur Désaugiers que j'ai précédemment citée (*Portraits contemporains*, tome III). Le passage suivant donnera l'esprit de tout le reste : « Le propre « du talent de Désaugiers, c'est qu'il est chansonnier sans au- « cune arrière-pensée. Béranger a des arrière-pensées ; il en est « tapissé, et bien lui en prend ainsi qu'à nous, puisque c'est de « là qu'il tire ses points de vue supérieurs et qu'il démasque au « besoin ses horizons... Il y a beaucoup d'art dans le talent de « Béranger, il y entre même quelque ruse. Avec Désaugiers le « naturel est tout grand ouvert ; on rit rien que pour rire ; on « sent une sécurité complete résultant de l'entière cordialité. »

[1] Sainte-Beuve. *Causeries du Lundi*, tome II.

[2] J'extrais ce portrait étincelant, et plus en relief que l'original même, du feuilleton où Théophile Gautier a condensé en quelques pages une saine et compréhensive critique de l'œuvre entière de Béranger. (*Moniteur du 19 octobre 1857.*)

[1] Paul de Saint-Victor. *Feuilleton de la Presse du dimanche soir*, 25 octobre 1857.

[2] « *Lisette* existait sous ce nom-là depuis bien longtemps. Elle « figure chez Chaulieu, à la fin des stances sur Fontenay ; dans « le *Mercure de France* de juin 1780, sous le titre de *Lisette, ou les* « *Amours des bonnes gens*, par M. D..., avocat au parlement de « Rennes, on lit une pièce légère, qui, sauf la prolixité et le peu

Les pillards ont pu prendre à ces trésoriers de la flamme de quoi faire durer la faveur de leurs petits actes aussi longtemps que duraient les éphémères riverains de l'Hypanis ! Mais, en volant Béranger, le Vaudeville ne l'a pas appauvri. La chanson, chez Béranger, dans les limites étroites de ses six ou huit couplets, est toujours allée plus loin que la contrefaçon scénique ; la chanson a l'*air*, ce serviteur, ce complice qui double l'effet des paroles ; la chanson a « le refrain, le frère de la rime, la rime de « l'*air* comme l'autre l'est du *vers*, le seul anneau « qui permette d'enchaîner quelque temps la poésie aux « lèvres des hommes [1] ; la chanson a son dessin « arrêté « d'abord et repassé à la plume, que Béranger remplis- « sait et colorait ensuite avec une touche ferme, nette, « exacte, sans grande ardeur de ton, mais de ce gris « nuancé qui est comme la palette du génie français, « ennemi en tous les arts, des emportements, des vio- « lences et des audaces [2]. » La chanson, en quelques minutes, donne à l'auditeur la surprise d'un tableau, l'émotion d'un drame, l'attendrissement d'une rêverie. Vous voyez que la bande noire du théâtre mercantile ne peut rien sur la gent ailée des Frétillon et des Lisette [3] ; vous voyez aussi, par surcroît, qu'il faut nous résoudre à garder chez nous ces prémices du talent de Béranger que dédaignaient messieurs du Caveau, à exposer sous nos vitrines ces insectes bigarrés, ces demoiselles, ces cantharides et ces coccinelles conservées dans le vers comme dans un morceau d'ambre pur.

« de rhythme, est toute voisine de la chanson de Béranger, par « le tour et les idées :

Sur la toilette
De ma Lisette
Vous trouverez
Simples fleurettes ;
Point n'y verrez
De fard, d'aigrettes,
Leger jupon, etc.

(SAINTE-BEUVE, *Portraits contemporains*, tome I. Béranger, en notes.)

« Il y a une *Lisette*, de Saint-Lambert :

Lisette a perdu plus que moi,
. . . .
Non, non, je n'aime plus Lisette.

« Et bien des lecteurs en diraient autant de cette œuvre assez « pauvre. » (Joseph Bernard.)

[1] Sainte-Beuve. *Portraits contemporains*, tome I.

[2] Théophile Gautier. (*Loco citato.*)

[3] « Certes, dit Gustave Planche à propos du *Sénateur*, Mo- « lière n'eût pas désavoué la joyeuse figure de ce bourgeois, « trompé, montré au doigt et content. Ses plus franches comé- « dies, sauf l'abondance des développements, qui leur assigne « un rang plus élevé, ne surpassent pas en gaieté le *Sénateur*. « Le mari de Rose est, d'un bout à l'autre, un chef-d'œuvre de « mise en scène. Le bienheureux mari s'explique avec une pré- « cision, une clarté, qui ne laissent rien à désirer. Il prend soin « de nous apprendre tous les hauts faits de son ami ; il en tient « un registre, et nous les raconte jour par jour : George Dandin « ne parle pas mieux. On trouverait sans peine dans cette chan- « son les éléments d'une action comique. Cependant je verrais « avec regret la pensée changer de cadre. Le type conçu par « Béranger ne gagnerait rien à se mouvoir dans un plus vaste « espace. Il me semble, au contraire, que tous les traits de cré- « dulité, d'orgueil niais, de vanterie stupide, rassemblés dans « cette chanson, noués par le poëte, comme les épis par le mois- « sonneur, exciteraient chez nous une gaieté moins vive en s'é- « parpillant dans le champ d'une comédie. »

Mais que notre complaisance n'aille pas jusqu'à nous fermer les yeux : parmi ces infiniment petits du cosmos littéraire, il faut choisir. Il en est de gaillards qui nous embauchent ; mais il en est d'orduriers qui nous répugnent ! (Ainsi, *Margot, la Double Chasse, l'Ecole des Chapons*, si les citations sont nécessaires, en aussi scabreuse matière : encore n'irai-je pas chercher les miennes dans les recueils secrets que Béranger a eu soin de désavouer !) Pour quelques bijoux élégamment montés, que de clinquant et de paillon, que de pauvretés, que de fadeurs contournées, que de grossièretés écœurantes ! Ce n'est, écrivait tout récemment un critique fort prévenu pour le poëte, « ni la poé- « tique fureur des sens, ni le délire de l'amour qui inspire « la muse égrillarde de Béranger ; j'oserais dire que c'est « un libertinage artificiel, ce qui lui ôte la seule excuse « possible, la sincérité [1]. » Ajoutons que si le chansonnier peut nous abuser là-dessus quand il dramatise les créations de son cerveau, il se trahit malgré lui dès qu'il rentre dans l'analyse de ses impressions réelles. Frétillon est un type ; Julie *la Bacchante* pourrait bien n'être qu'un souvenir : voilà pourquoi l'une est une pochade voluptueuse dont on ne songe pas à discuter la moralité [2], et pourquoi l'autre, en dépit des experts qui ont vu trouble, est une odieuse enluminure faite pour parer les murs obscènes d'un mauvais lieu [3] !

[1] Caro. *Revue contemporaine* du 1er février 1858.

[2] « *Frétillon*, bonne fille au demeurant, ignore l'amour, car « elle ne connaît ni l'exaltation des sens, ni l'exaltation du cœur. « Elle n'aime pas l'homme pour qui elle se dépouille, car, si elle « l'aimait, elle ne livrerait pas à d'indignes caresses sa jeunesse « et sa beauté. Il y a pourtant beaucoup à louer dans *Frétillon*. « Si elle n'excite pas en nous un intérêt sérieux, il faut avouer « que Béranger a peint à merveille sa folle gaieté, son aveugle « imprévoyance. Le rhythme du couplet s'accorde très-bien avec « la vivacité du personnage ; il y a dans la mesure même des vers « quelque chose de leste et de provoquant, qui défie la censure « et commande l'indulgence. Je ne crois pas qu'il soit possible « de traiter un pareil sujet avec plus de souplesse et plus d'agi- « lité. La pensée va si vite, que l'œil ébloui ne songe pas à « compter les fredaines de l'héroïne. Toute la pièce est animée « d'une gaieté franche, contre laquelle le lecteur le plus austère « essayerait en vain de se défendre. Bon gré mal gré, il faut rire « en écoutant le récit de cette vie joyeuse et folle. Si la morale « condamne *Frétillon*, la poésie l'adopte comme une œuvre pleine « de jeunesse et de franchise. » (Gustave Planche.)

[3] Gustave Planche, autrefois, et Émile Montégut, tout récemment, ont voulu trouver dans cette *Bacchante* un accent sensuel et passionné qui n'y est certainement pas. Plus je la relis, plus il me semble assister au rendez-vous d'un commis en nouveautés avec la fille majeure d'un ancien professeur de belles-lettres. Je ne suis pas seul à la voir ainsi. M. Sainte-Beuve, qui, en 1831, n'avait pas voulu détromper Béranger sur la valeur de sa grossière héroïde, a émis en 1850 ses restrictions significatives. « La *Bacchante*, pièce célèbre dans cette première manière, et qui « vise déjà à l'ode, offre des défauts de style qui ne tiennent pas « du tout au désordre de l'égarement, ni à la flamme. Je passe « les atours, reste de vieux style :

.... Pourquoi ces atours
Entre tes baisers et mes charmes ?

« Mais le dernier couplet est très-obscur ; il l'est par le raisonne- « ment, ce qui n'est pas naturel dans la situation où se trouve la « *Bacchante*. Elle engage son amant à moins boire, à ménager ce « nectar qui l'énerve, et elle ajoute :

De mes désirs mal apaisés,
Ingrat, si tu pouvais te plaindre,
J'aurais du moins, pour les éteindre,
Le vin où je les ai puisés.

« Comme cela est contourné ! » — M. Hippolyte Castille a porté

VIII

Béranger, qui a chanté sur tous les airs le vin et l'amour, n'a que médiocrement connu l'un et l'autre. Je ne le chicanerai pas sur sa cave : l'axiome de Cratinus a été démenti par l'œuvre rabelaisienne de plus d'un buveur d'eau, et Béranger lui-même a, dans *la Grande Orgie*, en son ivresse lyrique, qui pourrait faire illusion aux sacristains de *la dive bouteille*. J'insisterai davantage sur l'autre point. « C'est l'amour qui décide de tout l'homme ! » s'écriait l'évêque Massillon du haut de sa chaire. Appliquée aux poëtes, la parole du prédicateur chrétien n'a pas besoin d'être détournée de son acception la plus vulgaire. Béatrice explique la *Divine Comédie*, Armande Béjart ressemble à Célimène, et, depuis Marie Chaworth jusqu'à Theresa Guiccioli, les transformations du génie de Byron coïncident avec les pèlerinages de son cœur toujours épris. Quelle est donc dans la vie et dans la poésie de Béranger la part concédée à l'amour ?

Laissons répondre la *Biographie :* « Peut-être n'ai-je « jamais parfaitement connu ce que nos romanciers an- « ciers et modernes appellent l'amour; car *j'ai toujours « regardé la femme non comme une épouse ou comme « une maîtresse, ce qui n'est trop souvent qu'en faire « une esclave ou un tyran; et je n'ai jamais vu en elle « qu'une amie que Dieu nous a donnée.* » La question est nettement posée ; mais la conclusion logique est affligeante. Eh quoi ! Béranger s'est contenté de ces vieilleries et de ces non-sens ! *Il n'a jamais vu dans la femme qu'une amie.* Pauvre et quatre fois pauvre homme ! un philosophe paradoxal auquel de temps en temps le langage de la vérité va bien, M. Proudhon avait réfuté par avance ces théories sans fondement : « L'homme, ministre de la « nature et chantre des destinées, ne fait pas la loi ; il la « découvre et l'exécute. Je divise donc, avec le sentiment « universel, la vie de l'homme en cinq périodes princi- « pales : enfance, adolescence, jeunesse, virilité ou période « de génération, et maturité ou vieillesse. L'homme, pen- « dant la première période, aime la femme comme mère; « dans la seconde, comme sœur ; dans la troisième, comme « maîtresse; dans la quatrième, comme épouse; dans la « cinquième et dernière, comme fille. [1] » N'essayez pas de contrarier cette harmonieuse évolution de nos sentiments, et de neutraliser ces devoirs progressifs de notre âme, en les absorbant tous dans ce mot hybride, l'amitié ! « Le « christianisme, prophétique en cela comme en tant de « choses, a produit l'idée de l'amour chaste, du véritable « amour; il a conçu la femme, non point comme l'asso- « ciée ni l'égale de l'homme, mais comme partie indivise « de la personne humaine, *os ex ossibus meis, et caro ex « carne mea*... Qu'est-ce en effet que l'homme adore dans « sa mère, dans sa sœur, dans sa maîtresse, dans son « épouse, dans sa fille ? C'est lui-même, c'est l'idéal de « l'humanité, qui lui apparaît sous les formes les plus sé- « duisantes et les plus tendres. La mythologie nous le « révèle, l'homme a féminisé toutes ses vertus ; il leur a « voué un culte, non comme à des dieux, mais à des « déesses. Thémis, Vénus, Hygie, Pallas, Minerve, Hébé, « Cérès, Junon, Cybèle, les Muses, c'est-à-dire la justice, « la beauté, la santé, la sagesse, l'éloquence, la jeunesse, « l'agriculture, la fidélité conjugale, la maternité, les « sciences et les arts ! Le sexe de ces noms et de ces divi- « nités montre mieux qu'aucune analyse, qu'aucun témoi- « gnage, ce que dans tous les temps la femme a été pour « l'homme [2]. » Changez les termes de ces rapports, contemporains de l'humanité. Vous aurez supprimé le mystère essentiel à notre vie; vous aurez brisé le grand ressort de notre activité ; vous aurez surtout éliminé du monde la nécessité de l'art ! « C'était un besoin pour l'homme d'idéa- « liser son amour... cette faculté de son être, il la péné- « trait de ce que son imagination avait de plus fin, de plus « puissant, de plus enchanteur, de plus poétique. L'art de « faire l'amour, art connu de tous les hommes, le plus cul- « tivé, le mieux senti de tous les arts, aussi varié dans son « expression que riche dans ses formes, a rempli tout le « moyen âge ; il occupait seul la société moderne par le « théâtre, les romans, les arts de luxe, qui tous n'existent « que pour lui servir d'auxiliaires. L'amour enfin, comme « matière d'art, était la grande, la sérieuse, j'ai presque « dit l'unique affaire de l'humanité [3]. » Que la science nouvelle gagne du terrain, et nous verrons fuir loin de nous tous ces couples divins qui ne s'en tinrent pas à l'amitié, Paul et Françoise, Roméo et Juliette, Rodrigue et Chimène, et vous aussi, Pauline et Polyeucte ! A quoi

le dernier coup à cette renommée périmée : « En quel bouge « ou en quel boudoir le bon chansonnier a-t-il rencontré une « effrontée assez euphuiste pour s'écrier :

Ma pudeur ne connaît plus d'alarmes.

« Et comment l'amant d'une pareille femme ne sentirait-il pas « sa propre pudeur alarmée par cette franchise, ou tout au moins « glacée par ce beau langage ? Qu'est-ce que ce vin changé en « *joyeux poison*, cette bouteille en *cristal* ? Qu'est-ce qu'une « femme qui nomme elle-même les diverses parties de son corps « *ses charmes ?* La dernière des drôlesses se laisse dire ces « choses, et ne les dit jamais. Les femmes n'ont pas de noms « pour ce que nous nommons leurs charmes, parce qu'elles en « connaissent trop les misères, les infirmités et les humbles « fonctions. A l'époque où ces vers furent chantés, les poëtes du « Caveau, et les politiques de la Société *Aide-toi, le ciel t'aidera!* « disaient, en parlant de la *Bacchante :* C'est le sublime délirant « des sens. Comme cela est bizarre ! On ne peut s'expliquer ces « admirations qu'en songeant aux phénomènes signalés par la « physiologie en matière d'érotisme. Il n'y a pas de passion dans « laquelle les déviations et dépravations soient plus fréquentes « que dans la passion érotique. Tels s'animent à l'aspect des « choses les plus repoussantes. Or, il paraît que, sous l'Empire et « sous la Restauration, aussitôt que les mots *joyeux poisons*, « *cristal*, *charmes*, etc., étaient prononcés, ils donnaient, comme « par magie, le branle à l'imagination de nos pères. » C'en est assez, j'espère. Si l'on veut goûter l'amour dans ses plus âcres saveurs, si l'on veut se représenter les maladies des sens, qui parfois ont leurs accès sublimes, on retournera vers l'*Ariane* de Catulle, et vers la *Médée* d'Apollonius, on relira le second chant du *Don Juan* de Byron et les lettres de mademoiselle de Lespinasse ; on ira, au besoin, jusqu'au *Délire* de Parny ; mais on abandonnera la *Bacchante* aux désirs peu pressants du *vieux célibataire !*

1 Proudhon. *Système des contradictions économiques*, tome II.
2 *Id., ibid.*
3 *Id., ibid.*

bon les ardeurs excessives du travail, à quoi bon les vaillances indomptables? Nous étions laborieux et forts, parce que nous voulions conquérir la toison d'or, le Saint-Graal, le mystique talisman de l'amour! Mais du moment que nous nous contentons d'un associé femelle qui se rirait de notre culte et de nos galanteries, à quoi bon nous mettre en frais de délicatesse? Nous adorions! nous traiterons. Nous respections l'indivisible unité de notre amour! nous distribuerons sans compter les doses inégales de notre *amitié*, ce qui ne manquera pas de généraliser avec le temps l'aimable régime de la promiscuité universelle! De la paternité il ne sera guère parlé : ce ne sont pas nos amies qui font nos enfants! L'amour nous conduisait par la transition délicieuse des graves bonheurs de la famille à ce repos dans la chasteté qui est l'honneur dernier de la vieillesse! Mais notre camarade de lit n'y voit pas tant de malices et nous permettra jusqu'au tombeau l'abus « d'une volupté qui deviendra ridicule et dégoûtante, « parce qu'elle sera privée des conditions qui la rendaient « esthétiquement légitime [1] ! » Ah! que M. de Buffon était sage, le jour où il disait. « Je mépriserais un jeune homme « qui n'aurait pas commencé par l'amour! » Mais comme aussi on s'estime heureux d'en être resté sur les affaires du cœur à ces banalités sublimes qui sont les mêmes dans Homère et dans l'Évangile, dans Shakspeare et dans le Catéchisme à deux sous!

Béranger a porté la peine de cette fausse notion de la femme sur laquelle il échafaudait des systèmes. La poésie, cette fille fière et simple, ne s'accommode pas des sophismes. Elle ouvre les portes du paradis de la forme et des idées au catholique Dante, qui vient avec Béatrice s'agenouiller aux confins de la divine région, et même au panthéiste Goëthe, à l'heure où, fasciné par Marie qui pardonne à Gretchen, il confesse l'*éternel féminin*. Mais elle est sévère pour Béranger qui donne à sa Margot impudente la commission de détrousser saint Pierre. Aussi que Béranger aura mauvaise grâce quand il s'avisera d'intervenir aux déjeuners des baptêmes et aux dîners des mariages [2] ! Ses couplets pesamment graveleux seront un contre-sens dans les chastes fêtes, et au second vers quelqu'un aura envie de lui dire : « Mais prenez donc garde, Monsieur, il y a des « femmes ici! » Des femmes, bah! on peut tout dire entre amies, répondra le poëte, et la chanson ira son train!

On a fait ou l'on fera une galerie des femmes de Béranger. Voulez-vous connaître les héroïnes qui en rempliront la première travée? M. Hippolyte Castille va vous les désigner d'un doigt énergique : « Ce sont toutes filles « de bonne composition, ouvertes comme un hangar au « bord du chemin, à tout vent d'amour de rencontre. Uni- « formément faites pour la bouteille et pour le lit, elles « sont prêtes aussitôt le vin tiré; elles sont toutes à tous, « comme le jésuite de Voltaire, et sauf quelque différence « dans le chiffon et le petit nom, c'est à peine s'il est pos- « sible de les distinguer l'une de l'autre. Toutes ces femmes « n'en font qu'une, et cette femme est une... le style mo- « derne ne permet pas de la nommer. Il y a même çà et là « des femmes mariées et des vieilles femmes. Les femmes « mariées sont des mégères qui battent leur imbécile de « mari, l'usent aux travaux de l'amour, lui volent son ar- « gent et donnent cet argent à leurs amants. D'autres fois « elles se bornent à prendre pour parrain de leurs en- « fants leur véritable père, ou bien encore elles se livrent, « comme Rose, à des sénateurs pour l'honneur et le profit « de la maison, ou, comme la femme du maître d'école, « elles se laissent voir à leur toilette et débauchent des « écoliers. Les grand'mères cependant, sur le point de « franchir ce cruel et solennel passage de la vie à la mort, « dégoisent des gaudrioles au prêtre qui les vient con- « fesser, ou, dans des confidences avinées, racontent à « leurs petits-enfants leurs précoces débauches, l'escamo- « tage de la première nuit des noces, leur vie crapuleuse, « le regret qu'elles ont de ne pouvoir la recommencer, « et elles conseillent à leurs petits-enfants d'imiter ce bel « exemple. » Relisez *le Troisième Mari*, *le Carillonneur*, *le Sénateur*, *le Maître d'École*, *la Grand'Mère*, etc. Mais ne vous irritez pas trop. Béranger a méconnu l'amour : qui donc lui pouvait apprendre la pudeur?

Quels propos tenir en compagnie pareille? Rose et Babet ne vont pas bâiller à *Orphée* ou à *Don Juan*. Leur commensal sera le bienvenu à chantonner sur l'air de *la Faridondaine* :

Et vous, gens de l'art,
Pour que je jouisse,
Si c'est du Mozart,
Qu'on m'en avertisse!
(*La Musique.*)

Ces dames mènent et mèneront la vie *courte et bonne*. Elles n'inspirent ni ne sentent ces vigoureux attachements qui ne laissent pas vivre l'amant après la maîtresse, et qui assurent aux Valentine de Milan la douceur de ne pas vieillir, après que leur Louis est parti! Laquelle donc serait choquée d'entendre ce psaume qui nous crispe et nous insulte, nous qui savons ce que c'est que la séparation éternelle?

Le souvenir de nos pères
Nous doit-il mettre en souci?
Ils ont ri de leurs misères;
Des nôtres rions aussi.
Lise n'est point inhumaine;
Mon flacon n'est point cassé.
C'est le jour des Morts, mirliton, mirlitaine;
Requiescant in pace!

Méchants, redoutez les diables,
Mais qu'il soit un paradis
Pour les filles *charitables*,
Pour les buveurs francs amis....

Je m'arrête... Mais Béranger a dû être grandement honteux de ce *Jour des Morts*, le jour où malgré lui il aima, le jour où il écrivit *la Bonne Vieille*.

Je serais aisément inquiet de l'avenir d'un poëte populaire qui, fût-il doué d'un égal talent de versification, aurait pour son début composé les premières chansons de Béranger. Il me semblerait qu'il trahit ses propres intérêts,

[1] Proud'hon. *Système des contradictions économiques*, tome II.
[2] Relisez indifféremment *le Coin de l'Amitié*, *le Célibataire*, *les Billets d'enterrement*, *le Soir des Noces*, *l'Eau bénite*, *les Filles*, etc.

et qu'il conspire contre les siens. Je n'aurais pas assez de voix pour le troubler avec ces paroles profondes de Montesquieu : « Il y a tant d'imperfections attachées à la perte « de la vertu des femmes, toute leur âme en est si fort « dégradée, ce point principal ôté en fait tomber tant « d'autres, que *l'on peut regarder, dans un état popu-« laire, l'incontinence publique comme le dernier des « malheurs, et la certitude d'un changement dans la « constitution.* » Mais Béranger ne devait pas rester longtemps dans ce chemin de traverse ! Il eut son amour pur et grand ! Il aima de tout son cœur la France, et il la fit aimer ! Elle lui fut la mère, l'amante, l'épouse et la fille ! J'ai hâte de raconter ces tendresses, d'assister à ces fiançailles ; car, un des illustres écrivains de ce temps l'a dit avec une émouvante simplicité : « C'est une chose bien « touchante que le patriotisme d'un homme de génie[1]. »

IX

. . . .
. . . .

Je m'en repens trop tard ; j'ai abusé des franchises du journal ; j'ai indéfiniment fragmenté une monographie, qui, pour avoir ses aises, ne demandait pas moins que les libertés d'un volume, et si j'essaie de me rattraper maintenant, je cours grand risque d'être apostrophé par le lecteur, comme fut ce verbeux l'Intimé par le sage Perrin Dandin :

> Ta, ta, ta, ta. Voilà bien instruire une affaire !
> Il dit fort posément ce dont on a que faire,
> Et court le grand galop quand il est à son fait.

Mais ne gardé-je pas un peu le droit de riposter avec l'Intimé : *Mais le premier, monsieur, c'est le beau!* J'ai été prolixe en décrivant la formation du talent de Béranger, en analysant les éléments qui le composent. On ne me fera pas un crime de me taire à peu près sur les coups de maître de celui dont j'ai noté les coups d'essai. Du jour où Béranger est devenu un poète politique, il a pu se dire légitimement *poëte national*. Le suivre dans son œuvre, ce serait suivre pendant un quart de siècle la France dans ses aventures. Je n'ose promettre que je ne le tenterai pas ailleurs, dans un de ces gros livres dont quelques curieux s'amusent moins encore que l'auteur même ; répertoires de documents positifs et d'idées aventurées, grimoires sans magie, grâce auxquels les néophytes littéraires s'imaginent évoquer les aïeux morts. Ici, je ne remuerai pas plus longtemps le sol de ce cimetière où j'ai trop cheminé, et je laisse la place aux vivants.

Quand bien même je serais moins prudent, quand je continuerais mon récit jusqu'au déboire de mon public, qu'écrirai-je qui ne soit rebattu et trivial ? Tenons-nous-en donc à cette histoire trop étendue de la jeunesse de Béranger. Mais, comme toute histoire veut ses conclusions, suppléons par le plus rapide des programmes à ces éphémérides abandonnées.

Quand la Restauration commença, il fallait à toutes les colères, à tous les regrets qu'elle excitait, « un porte-voix « sonore et populaire qui multipliât l'écho de l'opposition, « depuis la table de l'opulente bourgeoisie jusqu'à la ga-« melle de la caserne, et jusqu'à la nappe avinée de la « guinguette. Ce porte-voix était un chansonnier : ce « chansonnier devait réunir en lui, pour porter coup dans « tous les rangs de la société française, l'élégance attique « qui se fait entendre à demi-mot à l'homme lettré, l'ac-« cent martial qui fait frissonner le soldat, la bonhomie « cordiale qui fait larmoyer dans son rire le bon et rude « peuple des champs. Ces trois génies, le génie fin et clas-« sique du sous-entendu et du ridicule, le génie patrio-« tique et martial du corps de garde, le génie élégiaque « et pastoral de la chaumière, étaient difficiles à rencontrer « dans un même homme. Un Anacréon pour les amants, « un Aristophane pour les malveillants, un Tyrtée pour « les escouades, un Théocrite pour les paysans : une lyre, « un sifflet, un clairon, une flûte ou un flageolet dans la « même main ! Quel prodige ! mais aussi quelle bonne « fortune ! Ce prodige et cette bonne fortune se rencon-« trèrent, à l'heure où cela était nécessaire, dans Béran-« ger[1]. » Béranger « donna un peuple au bonapartisme, « comme Chateaubriand avait donné une armée aux « Bourbons[2] ; » il fit l'aumône de ses vers au libéralisme qui s'essoufflait à démolir un trône ; il fut quinze ans l'écho d'un parti qu'il aidait à devenir une majorité ! Sa poésie, ennoblie et rehaussée dans l'opinion par les persécutions du pouvoir, gagna sans cesse du terrain, les compatriotes d'Uhland s'associèrent comme les compatriotes de Moore à l'engouement de notre France, et Goëthe décerna un brevet de génie au chantre ému des *Souvenirs du peuple*. Bref, le rôle de Béranger fut grandiose, sans que son attitude cessât d'être simple, et durant cette période militante, il n'y aurait pas lieu à discuter l'admiration qu'il inspira jadis, si ses combats pour la liberté et pour Napoléon n'avaient pas abouti à *rebadigeonner le trône* des Bourbons en juillet 1830, et si les sincères amants de la Muse n'avaient pas à poser des réserves au sujet de ce Bentham de la poésie, qui semble avoir pris pour évangile et pour code le précepte du gnomique latin : *Nisi utile est quod feceris, stulta est gloria*[3].

Après juillet, la mission quasi-officielle de Béranger s'interrompt. Il plaide pour les misères des pauvres ; il s'élève à l'intelligence des questions éternelles ; il ne travaille plus pour une faction ; il prépare le règne de la justice et de la tolérance ; il n'est plus *libéral* ; il est Français, il est humain ! Il mérite mieux des artistes et des sages, mais il est moins écouté de la foule. — Je sais bien qu'on couronne son buste en plein théâtre, que mademoiselle Déjazet pleure à ses genoux, que M. Alexandre

[1] M. Guizot. *Notice sur Jean de Müller*. (*Mercure de France*, février 1810.)

[1] Lamartine, *Cours familier de littérature*.
[2] Lamartine, *Nouvelles Confidences*.
[3] Phèdre.

Dumas le nomme *son père*, et que ces dames et ces messieurs de la Closerie des Lilas s'amusent à le porter en triomphe! Mais il n'agit plus, il ne vit plus, il n'est qu'une ombre! Où était le poëte a surgi le fétiche! — *Sit Divus, dùm non sit vivus!* Ce fut le consentement que donna Caracalla à l'apothéose de son frère Géta, qu'il avait poignardé de sa propre main. — Cependant, ne plaignez pas trop Béranger. Il faut que les succès de circonstance aient leur moralité dans leurs revers. Il faut que de si singuliers désastres ramènent les poëtes à la religion d'Homère, de Dante et de Tacite, ces grands hommes « utiles au « monde sans préméditation [1]. » Il faut que l'inconstance des multitudes donne raison aux sévérités de saint Jérôme: « Il n'y a rien de viril, il n'y a rien qui soit digne du mi« nistère sacré chez ceux qui, en prêchant, se conforment « au caprice de leurs auditeurs. » — *Nihil virile, nihil Deo dignum est in eis qui juxta voluntatem audientium prædicant* [2].

Béranger remarquait, non sans chagrin, cette diminution sensible de son autorité; il ne prenait pas pour de la gloire les apothéoses de commande. Aussi, comme il se cachait, dans l'espérance qu'on violerait sa retraite, et que Fontainebleau, Tours ou Passy le rendraient rafraîchi et ressuscité à la popularité parisienne! comme il évitait les honneurs de l'Académie et de la Chambre des représentants, dans la pensée que cette modestie pompeuse continuerait à marquer son évidente suprématie! Il ne voulait pas être des premiers, afin de rester le premier! Il a donné à ses derniers vers le caractère d'une publication posthume, afin de mettre sous la protection de son immortalité ses œuvres de vieillesse dont il avait le droit de douter! Il s'est senti mourir, et il a demandé le silence autour de son cercueil: il savait que les prières d'un monde lui répondraient, et que Paris entier voudrait escorter dans le dernier chemin son idole des anciens jours. Le calcul était juste, et le 16 juillet dernier, comme l'a dit un critique passionné et convaincu, « cent mille « personnes regardaient passer son convoi; mais deux « mois avant sa mort, trente personnes accompagnaient « au cimetière le pauvre Alfred de Musset, sacré poëte « par la Muse d'un baiser bien autrement amoureux et « ardent que celui que d'une lèvre légère elle avait « déposé en passant sur le front de Béranger dans une « minute de facile complaisance [3]. » Est-ce donc qu'on ait pu trouver rien d'exagéré dans le solennel hommage de la journée des funérailles? Non, car Béranger avait bien gagné un tel dénoûment à sa vie! Il a été encore plus un grand citoyen qu'un grand poëte [4]; il a été l'avocat de la liberté et l'interprète populaire de Napoléon; nos principes et nos héros lui doivent d'être plus connus, plus respectés, mieux aimés.

On parlera de sa gloire
Sous le chaume bien longtemps....

[1] Lerminier, *Etudes d'histoire.*
[2] Saint Jérôme, *Sur Ezéchiel.*
[3] Emile Montégut, *Revue des Deux Mondes*, 1er décembre 1857.
[4] « Béranger est un grand prosateur qui a mis des rimes à sa « prose. H. » Toine, *Essais de critique et d'histoire.*

Mais ceci dit, qu'on me laisse retourner vers les poëtes des choses éternelles, vers Salomon et vers Pindare, vers Eschyle et vers Dante, vers Virgile et vers Byron.

PHILOXÈNE BOYER.

HOTEL DROUOT.

Pendant quatre jours, du lundi au jeudi, la foule des amateurs s'est précipitée dans la salle No 1, et s'est disputé les beaux objets d'art et de curiosité de la collection Daugny. Le marteau de Me Charles Pillet n'a cessé de frapper et de faire des heureux. C'était un spectacle charmant, des scènes émouvantes. On a murmuré de plaisir, grogné d'impatience, applaudi en riant, absolument comme au théâtre, comme à l'Opéra, comme aux Français, comme au sport, lorsque la lutte pour arriver à la possession d'un bel émail, ou d'une admirable miniature, ou d'une riche et élégante tabatière, s'engageait entre deux amateurs connus par leur bon goût et leur fortune...

Là était l'élite des hommes qui savent faire un généreux emploi de leur richesse; de vrais conservateurs des traditions artistiques, sauvant de l'oubli les merveilles d'un autre âge, d'un autre temps, d'une autre civilisation. Que de belles et grandes choses seraient à tout jamais perdues pour l'art, pour l'esprit, pour l'instruction populaire même, pour les laborieux enfants de Paris, s'il ne se trouvait de ces hommes, plus jaloux de leur galerie de tableaux, de leur collection d'estampes, de tous les ouvrages remarquables, inspirés par le génie des beaux-arts, que d'être en adoration perpétuelle devant leur coffre-fort!...

La vente Daugny a surpassé la vente Humann; elle l'a effacée en quelque sorte. Dans la vente Daugny, il y avait moitié moins d'objets que dans la vente Humann; tous objets d'un beau choix, d'un caractère précieux, donnant à tous l'idée la plus pure de la beauté, de la noblesse, de la grandeur d'une époque réputée, il est vrai, pour son bon goût.

Les ivoires sculptés ont été, comme toujours, très-recherchés. Le joli petit buste de *Colbert*, travail d'un fini précieux, a été adjugé 600 fr. C'est un bijou. — Un diptyque du XVe siècle, à haut relief, chaque volet divisé en trois compartiments, offrant sur chacun d'eux des sujets tirés de la vie de Jésus-Christ, placés sous des arceaux de style ogival, très-riche d'ornementation, a été adjugé 2,350 fr. — Un cippe orné d'un bas-relief représentant une *Bacchanale*, dans le goût de Rubens, 3,200 fr. — Un triptyque du XVe siècle, dans lequel est représentée toute la vie du Christ. 1,650 fr. — Une statuette de femme voilée, sculpture italienne très-curieuse, d'un bel effet, signée *Andrea Imbiol*, 1,400 fr. — Un diptyque,

dont les deux feuilles sont cintrées dans le haut : celle de gauche offre le Christ debout, entièrement drapé ; sur l'autre, la Vierge debout, portant l'Enfant Jésus. Travail des premiers temps du moyen âge. Des inscriptions en lettres gothiques entourent les figures. 3,500 fr.—Un bas-relief de style byzantin, divisé en trois compartiments : celui du haut représente la *Nativité* et les Apôtres, et les deux autres, la *Rencontre de saint Pierre et de saint Paul*, et plusieurs saints personnages. Des incriptions en caractères grecs sont placées à côté de chaque figure. Travail du XIIe siècle. 1,605 fr. — La *Leçon de flûte*, sculpture de haut-relief. Un satyre enseigne à une jeune bacchante à jouer de la flûte. On voit plusieurs satyres et bacchantes livrés à différentes occupations. 710 fr. —Nous sommes forcé de passer sous silence une vingtaine d'autres ivoires d'un travail précieux, et adjugés de 400 fr. à 1,000 fr.

Dans les bois sculptés, une statuette de Sainte Barbe, debout, en très-riche costume, chargée d'ornements en relief de la plus grande finesse d'exécution : auprès d'elle est la tour qui lui sert d'attribut. C'est un ouvrage allemand du XVIe siècle : 1,600 fr. — Deux bas-reliefs, en forme de frises, représentant, l'un le *Festin des dieux*, l'autre, *Mars et Vénus dans les filets de Vulcain*. Ces deux pièces, fort belles, sont signées : *Leon Baur*. 700 fr.—Un groupe de deux figures, représentant l'*Enlèvement d'une Sabine*, d'après le groupe de Jean de Bologne. Ouvrage du XVIIe siècle : 500 fr.

Bronzes.—*La Vierge tenant son son fils mort sur ses genoux*, bronze florentin, d'après la *Pieta* de Michel-Ange. Hauteur, 23 cent. 625 fr.—*Vénus, assise sur un tronc d'arbre, tressant ses cheveux*. Beau bronze florentin du XVIe siècle. Haut., 20 cent. 900 fr.— Un *Jeune Faune*, couronné de pampres, tenant d'une main des raisins, et de l'autre une coupe. Statuette, beau bronze florentin. Haut., 30 cent. 620 fr.— *Vénus sortant du bain*, le pied appuyé sur un vase. Jolie statuette florentine, sur fût de colonne en porphyre oriental. Haut., 13 cent. 525 fr.—Deux chandeliers florentins, de forme triangulaire, ornés de cariatides et de têtes de bélier. Haut., 18 cent. 510 fr.

Argenterie ancienne.—Un très-beau calice du temps de Louis XIII, en argent doré, décoré d'ornements en appliques et découpés à jour en or émaillé, enrichi de pierreries, de perles fines et de camées. Le couvercle, également riche, est surmonté d'un ange agenouillé, tenant un instrument de musique. Très - belle pièce, d'une hauteur de 32 cent. 2,300 fr.—Un autre calice, du temps de Louis XIV, en argent repoussé et doré, orné de figures d'anges, portant les attributs de la Passion, de bas-relief, représentant des sujets tirés de la vie du Christ, et de têtes de chérubins ailés supportant la coupe. Sa patène porte un chiffre couronné. Poids, 1,600 grammes. 1,000 fr.—Un bas-relief en argent, en partie doré, représentant l'*Incrédulité de saint Thomas*. Composition de douze figures. Beau travail italien du XVIe siècle. 610 fr.—La belle horloge astronomique dont nous avons donné la description dans notre dernier article, 2,301 fr.

La collection d'émaux était superbe, digne en tout point de la grande réputation des émailleurs de Limoges, de ces familles d'humbles ouvriers, unissant la tradition du savoir-faire au génie de l'invention et du perfectionnement. Le Louvre possède de ces chefs-d'œuvre, et il en est fier. Les émaux du Louvre les comptent au nombre des plus beaux joyaux de sa couronne artistique, et la savante dissertation de M. de Laborde sur leur mérite, sur leur valeur, sur leur histoire, est indispensable aux visiteurs des galeries du Louvre, à ceux qui veulent étudier ce genre de curiosités.

Une belle plaque à peinture coloriée et à paillons, rehaussée d'or et d'émaux transparents imitant des pierreries, représentant *la Flagellation du Christ*, peinture dans le style du XVe siècle, signée JEHAN P. E. NICOLAT. Hauteur, 23 cent., largeur, 19 cent. 3,200 fr.—Une autre belle plaque à peinture coloriée et à paillons, avec rehauts d'or et d'émaux transparents, représentant *Jésus couronné d'épines*, même signature et même époque que la précédente, 4,000 fr.—Un émail colorié représentant une abbesse à genoux, présumée être, d'après les armoiries placées au-dessus de sa tête, *Louise de Bourbon-Vendôme*, abbesse d'Origny, de Sainte-Croix-de-Poitiers et de Fontevrault, morte en 1575. Elle est entourée de divers sujets de sainteté. Email du XVIe siècle, 1,920 fr.—Une plaque cintrée dans le haut, représentant l'*Annonciation*, belle peinture coloriée et à paillons. La Vierge est agenouillée devant un prie-Dieu, l'ange est devant elle. Dans les nuages est représenté Dieu le Père. On lit sur un coussin les lettres J. P. Jean Penicaud, (II.) Hauteur, 15 cent., largeur, 13 cent., 1,200.—Deux médaillons ovales à peinture coloriée avec paillons, représentant des sujets mythologiques sur fond de paysage avec monuments. Attribués à Jean Courtois. 3,500 fr.

Une plaque carrée à peinture coloriée et à paillons. Au milieu *Saint Bruno* entouré de huit petits médaillons indiquant des épisodes de la vie de ce saint, au bas est une armoirie et signé J. C. (Jean Courtois), 1,350 fr.—Une autre plaque carrée divisée en treize compartiments, dans celui du milieu est Jésus-Christ debout, tenant une sphère surmontée d'une chaise, dans les autres sont représentés les douze Apôtres. Peinture coloriée et à paillons d'une rare perfection; au revers, le contre-émail translucide laisse apercevoir le poinçon P. L. de Jean Penicaud II. Hauteur, 14 cent., largeur, 10 cent. 3,600 fr. — Une autre plaque carrée; peinture coloriée et rehaussée d'or, dans le style d'Albert Dürer, représentant *l'Adoration des Bergers*. On lit des inscriptions en caractères gothiques sur les vêtements des personnages et sur les monuments qui occupent le fond du tableau, et, au bas, l'inscription suivante : *O mater Dei, memento mei!* Hauteur, 25 cent., largeur, 21 cent. 4,400 fr. — Une autre petite plaque carrée cintrée dans le haut, offrant le portrait de Pie V. Au revers de la plaque, sur le contre-émail, on voit les initiales de Léonard Limousin et la date de 1567. Hauteur, 12 cent., largeur, 7 cent., 3,000 fr.—Deux plaques rectangulaires provenant d'un triptyque; peintures coloriées rehaussées d'or et d'émaux transparents imitant des pierreries : sur l'une est représentée *la Nativité*, sur l'autre *la Circoncision*. Ces belles peintures sont attribuées à Penicaud II. Hauteur, 15 cent., largeur, 10 cent. 3,500 fr.

Un grand plat ovale à grisaille teintée, représentant *les Noces de Psyché*, d'après Raphaël. Sujet entouré d'une riche bordure d'arabesques d'or sur fond noir. Le revers est décoré d'entrelacs et de mascarons d'un très-beau style. On y lit : A LIMOGES, PAR JEHAN COURT DIT VIGIER, 1557. Diamètre, 42 cent. sur 28. 5,000 fr.—Une assiette à peinture teintée, représentant un sujet mythologique, 800 fr.—Une autre assiette, peinture grisaille teintée, rehaussée d'or, représentant *le Sacrifice d'Iphigénie*, signé J. C. (Jean Courtois). Dia-



LES ÉCLAIREURS ARABES

mètre, 20 cent. 920 fr.—Une coupe à peinture grisaille légèrement teintée. L'intérieur offre le sujet de *Didon et Ascagne*, composition d'un grand nombre de figures. Ce sujet est entouré d'une riche bordure d'arabesques; le revers et le pied sont décorés de guirlandes et de feuillages suspendus à des mascarons à mufles de lion. Cette belle coupe porte les initiales P. R. (Pierre Rémond). Haut. 15 cent. diam. 20 cent., 1,720 fr.

Quelques autres émaux ont été adjugés de 500 fr. à 1,500 fr. et le chiffre seul de la vente des émaux s'élève à 55,000 fr.

Les peintures, les miniatures ont trouvé des amateurs nombreux et empressés. Il est vrai de dire que rarement on avait vu des morceaux d'un goût plus délicat, offrant à la fois art et richesse, élégance et pureté, grandeur dans la conception et perfectionnement dans l'exécution.

Un portrait à l'huile de *Diane de Poitiers*, duchesse de Valentinois, peint sur cuivre, d'après nature, par Lucas Penni. 750 fr.

Le Missel que nous avons déjà décrit, avec ses huit tableaux peints par Rottenhamer. 3,600 fr. — Une miniature par Blarenberg, représentant un *Bal à la cour*. 1,000 fr. — Les deux belles miniatures représentant la famille royale, signées Spozzi, 1787. 3,500 fr.—La grande miniature ovale représentant la femme de Hall, sa sœur et son enfant, chef-d'œuvre de ce maître célèbre. 4,900 fr. — Le portrait d'une jeune fille, le sein découvert et coiffée d'un turban, par Hall. 950 fr.—Le portrait du peintre Giraudet, par Hall. 600 fr. — Le portrait d'une jeune femme poudrée, avec des fleurs au sein et dans les cheveux, par Hall. 660 fr.—Les portraits de Joseph II et de Marie-Antoinette, dans le même cadre. 520 fr.

Les tabatières ont fait fureur. Jamais plus d'empressement de la part des amateurs, jamais aussi réunion plus belle de ces bijoux enrichis de peintures célèbres.

Une boite ovale, en or émaillé, du temps de Louis XVI, fond bleu lapis, ornée de guirlandes en or ciselé et de médaillons émaillés représentant des sujets mythologiques. Poids 138 grammes. 1,260 fr.—Une boite carrée, en écaille, dont le couvercle est orné d'un médaillon ovale, représentant une *Parade à la foire Saint-Germain*. Cette miniature est signée V. Blarenberg, 1763. 2,750 fr.—Une tabatière ronde, en écaille, à cercles d'or, travail du temps de Louis XVI, le couvercle orné d'une belle miniature représentant une *Kermesse* dans le style flamand, signée Blarenberg, 1772. 2,100 fr. —Une boite ronde, en or, ciselé et émaillé, du temps de Louis XVI, ornée de six médaillons représentant les Arts libéraux; celui du couvercle représente l'*Etude*. Poids 189 gr. 2,250 fr.—Une boite rectangulaire, en or ciselé et émaillé, du temps de Louis XV, décorée de médaillons à sujets dans le style de Boucher, et de bouquets de fleurs. Poids 143 gr. 2,500 fr.—Une belle boite en or ciselé et émaillé, du temps de Louis XVI, fond vert olive, avec entourage d'entrelacs vert émeraude et perles blanches. Le couvercle est enrichi du chiffre de la reine Marie-Antoinette, avec guirlandes de fleurs, formées de petites roses au nombre de 320. Poids 174 gr., 2,900 fr.

Cette belle boite a été donnée par la reine Marie-Antoinette aux demoiselles de Fontenelle. On lit sur la gorge de la boite le nom du fabricant Denangès.

Une boite de forme rectangulaire, en or ciselé et émaillé, du temps de Louis XV, décorée de rinceaux à feuillages et de fleurs émaillées en bleu et en vert, ornée, en outre, de six médaillons représentant des sujets d'intérieur d'après Teniers; l'une de ces miniatures est signée Mlle Duplessis. Poids, 158 gr. 2,000 fr.— Une boite ovale en or ciselé, ornée de six miniatures représentant des scènes d'intérieur par Blarenberg. Poids, 143 gr. 3,125 fr.— Une boite ronde en écaille noire, à cercles d'or et doublée d'or, ornée de miniatures représentant des fêtes villageoises, par Blarenberg. 2,000 fr.

Nous n'irons pas plus loin. Beaucoup d'autres ont atteint des prix d'objets d'art précieux, c'est-à-dire quatre, cinq et six fois la valeur de l'or seulement.

Cette belle vente, l'une des plus belles de cette année, a produit 192,000 fr.

Mais en voici une autre qui se prépare pour lundi, mardi et mercredi prochain, par Me Charles Pillet également; c'est celle de la collection de tabatières de M. V. Vernet, artiste dramatique du théâtre impérial de Saint-Pétersbourg. On compte dans cette collection soixante-dix-sept tabatières de la plus grande beauté, rivalisant avec celles de la collection Dangny, enrichies de pierreries, ornées de portraits historiques, de sujets mythologiques, de médaillons, décorées d'ornements, d'arabesques, de rinceaux, de guirlandes, de feuillages, de cartouches, d'émaux de couleur, en un mot, de ces chefs-d'œuvre à la mode autrefois et aujourd'hui indispensables dans les cabinets d'objets de curiosité.

A cette collection de boites brillantes M. Vernet a joint, par goût, par amour de l'orfèvrerie ancienne du XVIe siècle, des armes orientales très-riches et une grande quantité d'objets variés et précieux.

J.-A. DRÉOLLE.

NOUVELLES DE L'ART.

M. Véron vend ses tableaux. Dans quelques jours, les œuvres précieuses qu'il avait réunies avec tant de soin et tant de bonheur se disperseront au hasard des enchères, et iront prendre place dans les cabinets d'amateurs nouveaux. Nous voulons, dès aujourd'hui, dire un mot de cette vente, qui surexcite avec tant de raison la curiosité publique.

La collection de M. Véron se compose de quatre-vingt-quatre tableaux ou dessins, qui appartiennent pour la plupart à l'école contemporaine. Plusieurs maîtres anciens y sont cependant représentés par des œuvres d'un rare mérite. Deux petits Teniers, un van Kessel, un paysage d'Everdingen, une étude de van Dyck, et une *Tête de vieillard*, de Gérard Dov, y diront ce que furent, en leurs meilleurs jours, l'art hollan-

dais et l'art flamand. Mais la France tiendra dignement son rang à côté de ces maîtres, et l'on sait par avance, ou l'on devine, ce que doivent être le portrait de la *Duchesse de Châteauroux*, par Nattier; la *Serinette*, de Chardin; le *Repas sur l'herbe*, de Pater; les deux pastels de Latam; le portrait en pied de *Madame de Pompadour*, par Boucher, et l'esquisse du portrait de l'*Impératrice Joséphine*, par Prudhon.

M. Véron possède aussi une œuvre de Joshua Reynolds, que l'exposition de Manchester a placé si haut dans l'estime des connaisseurs : c'est le portrait de la *Duchesse de Marlborough*, provenant de la vente de M. Paul Périer. Deux paysages de Bonington, la *Tamise* et la *Vue de Boulogne*, intéresseront aussi sans doute les amateurs restés fidèles à la mémoire de ce maître si lumineux et si transparent.

Le lot des peintres contemporains est meilleur encore. Sans parler des aquarelles et des dessins, le cabinet de M. Véron montrera onze tableaux de Decamps, dont quelques-uns sont d'une importance capitale. Le maître est là dans ses diverses manières, depuis le *Café turc* jusqu'au *Joseph vendu par ses frères*, qui a fait partie de la galerie du duc d'Orléans, et que Paris a revu avec tant de plaisir à l'Exposition universelle de 1855. Dix fines peintures de Diaz, entre autres les *Délaissées* et le *Maléfice* (de la vente Paul Périer), rappelleront au public ce que fut autrefois ce pinceau charmant. On reverra aussi quelques tableaux oubliés, tels que la *Bonne Mère*, d'Ary Scheffer, et la *Caravane*, de Marilhat : quant à l'*Innocence*, de Couture, et à son autre peinture, *Horace et Lydie*, ces deux ouvrages n'ont jamais été exposés : il y aura là pour les connaisseurs un plaisir et une surprise. Est-il besoin d'ajouter que M. Véron possède quatre Meissonier, tableaux microscopiques et charmants, et enfin de précieux échantillons des paysagistes de la bonne école, Jules Dupré, Troyon, Théodore Rousseau?

Un seul mot nous reste à dire. La collection de M. Véron sera exposée, pour les privilégiés, le 15 mars, et le lendemain pour le public et pour nous. La vente aura lieu le 17 et le 18, à l'Hôtel Drouot.

Tous ceux qui ont visité le nord de la France se sont arrêtés, à Douai, chez le docteur Escallier, et ont admiré, dans le précieux cabinet qu'il avait formé, le beau triptyque attribué à Memling ou à un artiste de son école. M. Escallier, qui est mort l'an passé, a légué au Musée de sa ville natale la plupart de ses tableaux, et à l'église Notre-Dame l'intéressante peinture de Memling. Le savant auteur des *Remarques sur le patois* a donc, par ses consciencieux travaux et par ses libéralités, un double droit à la reconnaissance des amis des arts.

M. P. Hédouin s'est pieusement chargé d'acquitter notre dette commune. Dans une brochure récemment publiée à Valenciennes, *Essai biographique sur le docteur Escallier*, il a dit, avec cette chaleur de cœur qui anime tout ce qui sort de sa plume, ce que fut le patient chercheur, l'amateur délicat dont les provinces du Nord, et surtout la ville de Douai, garderont un long souvenir. L'auteur a eu la bonne pensée de joindre à sa notice un portrait de M. le docteur Escallier, et M. Edouard Hédouin, qui a gravé à l'eau-forte cette fine effigie, y a mis toute sa délicatesse et tout son esprit.

Dans la vente de la collection de tableaux anciens de M. le marquis d'Arbaud-Jonquès, deux beaux et grands tableaux de J.-B. Oudry, représentant tous deux un intérieur de parc, avec chiens, gibier mort et vivant, fleurs, fruits, feuillages, beaux arbres et décorations de haute architecture, ont été adjugés 14,000 fr. Ces deux belles toiles étaient datées de 1721.

M. le Ministre de l'Instruction publique et des Cultes donne des dîners officiels où il réunit, dans une très-gracieuse hospitalité, tous les noms célèbres de la diplomatie et des lettres. On remarquait, aux premiers dîners, MM. Mérimée, Sainte-Beuve, Emile Augier, Jules Sandeau, Arsène Houssaye, Alexandre Dumas, Camille Doucet, Nestor Roqueplan, Emile Perrin, des ambassadeurs, des membres de l'Institut et de l'Université.

Gravure du numéro :

Salon de 1857. — **LES ÉCLAIREURS ARABES,**

D'après M. G.-R. Boulanger, par M. Carey.

M. Gustave-Rodolphe Boulanger avait exposé au dernier Salon divers tableaux d'un mérite inégal. *L'Artiste* a déjà reproduit son *Maestro Palestrina*. *Les Éclaireurs arabes*, que nous donnons aujourd'hui, sont, de l'aveu des meilleurs juges, de beaucoup supérieurs aux autres compositions exposées par le jeune élève de l'École de Rome. Deux hommes et un enfant, enveloppés de larges burnous, ont rampé à plat ventre comme des serpents, et, sans parler, retenant même leur souffle, ils se soulèvent sur leurs bras roidis pour regarder dans la plaine la fumée d'un douar aux tentes pressées. Cette scène, observée sur la nature, est d'un aspect saisissant et vrai.

Le directeur : ÉDOUARD HOUSSAYE.

GALERIE DU XIXe SIÈCLE

XIII

HONORÉ DE BALZAC.

II

En relisant avec attention *la Comédie humaine* lorsqu'on a connu familièrement Balzac, on y retrouve épars une foule de détails curieux sur son caractère et sur sa vie, surtout dans ses premiers ouvrages, où il n'est pas encore tout à fait dégagé de sa personnalité, et à défaut de *sujets* s'observe et se dissèque lui-même. Nous avons dit qu'il commença le rude noviciat de la vie littéraire dans une mansarde de la rue Lesdiguières, près de l'Arsenal. — La nouvelle de *Facino Cane*, datée de Paris, mars 1836, et dédiée à Louise, contient quelques indications précieuses sur l'existence que menait dans ce nid aérien le jeune aspirant à la gloire.

« Je demeurais alors dans une rue que vous ne connaissez sans doute pas, la rue de Lesdiguières : elle commence rue Saint-Antoine, en face d'une fontaine, près de la place de la Bastille, et débouche dans la rue de la Cerisaie. L'amour de la science m'avait jeté dans une mansarde où je travaillais pendant la nuit et je passais le jour dans une bibliothèque voisine, celle de Monsieur; je vivais frugalement, j'avais accepté toutes les conditions de la vie monastique, si nécessaire aux travailleurs. Quand il faisait beau, à peine me promenais-je sur le boulevard Bourdon. — Une seule passion m'entraînait en dehors de mes habitudes studieuses; mais n'était-ce pas encore de l'étude? J'allais observer les mœurs du faubourg, ses habitants et leurs caractères. Aussi mal vêtu que les ouvriers, indifférent au décorum, je ne les mettais point en garde contre moi : je pouvais me mêler à leurs groupes, les voir concluant leurs marchés, et se disputant à l'heure où ils quittent le travail. Chez moi l'observation était déjà devenue intuitive, elle pénétrait l'âme sans négliger le corps; ou plutôt elle saisissait si bien les détails extérieurs qu'elle allait sur-le-champ au delà; elle me donnait la faculté de vivre de la vie de l'individu sur laquelle elle s'exerçait en me permettant de me substituer à lui, comme le derviche des *Mille et une Nuits* prenait le corps et l'âme des personnes sur lesquelles il prononçait certaines paroles.

« Lorsque, entre onze heures et minuit, je rencontrais un ouvrier et sa femme revenant ensemble de l'Ambigu-Comique, je m'amusais à les suivre depuis le boulevard du Pont-aux-Choux jusqu'au boulevard Beaumarchais. Ces braves gens parlaient d'abord de la pièce qu'ils avaient vue; de fil en aiguille ils arrivaient à leurs affaires; la mère tirait son enfant par la main sans écouter ni ses plaintes ni ses demandes. Les deux époux comptaient l'argent qui leur serait payé le lendemain. Ils le dépensaient de vingt manières différentes. C'étaient alors des détails de ménage, des doléances sur le prix excessif des pommes de terre ou sur la longueur de l'hiver et le renchérissement des mottes, des représentations énergiques sur ce qui était dû au boulanger, enfin des discussions qui s'envenimaient et où chacun déployait son caractère en mots pittoresques. En entendant ces gens je pouvais épouser leur vie, je me sentais leurs guenilles sur le dos, je marchais les pieds dans leurs souliers percés; leurs désirs, leurs besoins, tout passait dans mon âme et mon âme passait dans la leur; c'était le rêve d'un homme éveillé. Je m'échauffais avec eux contre les chefs d'atelier qui les tyrannisaient ou contre les mauvaises pratiques qui les faisaient revenir plusieurs fois sans les payer. Quitter ses habitudes, devenir un autre que soi par l'ivresse des facultés morales et jouer ce jeu à volonté, telle était ma distraction. A quoi dois-je ce don? Est-ce une seconde vue? Est-ce une de ces qualités dont l'abus mènerait à la folie? Je n'ai jamais recherché les causes de cette puissance, je la possède et je m'en sers, voilà tout. »

Nous avons transcrit ces lignes, doublement intéressantes, parce qu'elles éclairent un côté peu connu de la vie de Balzac, et qu'elles montrent chez lui la conscience de cette puissante faculté d'intuition qu'il possédait déjà à un si haut degré et sans laquelle la réalisation de son œuvre eût été impossible. Balzac comme Vichnou, le dieu indien, possédait le don d'*avatar*, c'est-à-dire celui de s'incarner dans des corps différents et d'y vivre le temps qu'il voulait; seulement, le nombre des *avatars* de Vichnou est fixé à dix, ceux de Balzac ne se comptent pas, et de plus il pouvait les provoquer à volonté. — Quoique cela semble singulier à dire en plein dix-neuvième siècle, Balzac fut un *voyant*. Son mérite d'observateur, sa perspicacité de physiologiste, son génie d'écrivain ne suffisent pas pour expliquer l'infinie variété des deux ou trois mille types qui jouent un rôle plus ou moins important dans *la Comédie humaine*. Il ne les copiait pas, il les vivait idéalement, revêtait leurs habits, contractait leurs habitudes, s'entourait de leur milieu, était eux-mêmes tout le temps nécessaire. De là viennent ces personnages soutenus, logiques, ne se démentant et ne s'oubliant jamais, doués d'une existence intime et profonde, qui, pour nous servir d'une de ses expressions, font concurrence à l'état civil. Un véritable sang rouge cir-

PARIS. IMPRIMÉ CHEZ BONAVENTURE ET DUCESSOIS QUAI DES AUGUSTINS, 55

cule dans leurs veines au lieu de l'encre qu'infusent à leurs créations les auteurs ordinaires.

Cette faculté, Balzac ne la possédait d'ailleurs que pour le présent. Il pouvait transporter sa pensée dans un marquis, dans un financier, dans un bourgeois, dans un homme du peuple, dans une femme du monde, dans une courtisane, mais les ombres du passé n'obéissaient pas à son appel : il ne sut jamais, comme Gœthe, évoquer du fond de l'antiquité la belle Hélène et lui faire habiter le manoir gothique de Faust. Sauf deux ou trois exceptions, toute son œuvre est moderne; il s'était assimilé les vivants, il ne ressuscitait pas les morts.—L'histoire même le séduisait peu, comme on peut le voir par ce passage de l'avant-propos qui précède *la Comédie humaine* : « En lisant les sèches et rebutantes nomenclatures de faits appelées *histoires*, qui ne s'est aperçu que les écrivains ont oublié dans tous les temps, en Égypte, en Perse, en Grèce, à Rome, de nous donner l'histoire des mœurs? Le morceau de Pétrone sur la vie privée des Romains irrite plutôt qu'il ne satisfait notre curiosité. »

Cette lacune laissée par les historiens des sociétés disparues, Balzac se proposa de la combler pour la nôtre, et Dieu sait s'il remplit fidèlement le programme qu'il s'était tracé.

« La société allait être l'historien, je ne devais être que le secrétaire ; en dressant l'inventaire des vices et des vertus, en rassemblant les principaux faits des passions, en peignant les caractères, en choisissant les événements principaux de la société, en composant des types par la réunion des traits de plusieurs caractères homogènes, peut-être pouvais-je arriver à écrire l'histoire, oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs. Avec beaucoup de patience et de courage, je réaliserais, sur la France au dix-neuvième siècle, ce livre que nous regrettons tous, que Rome, Athènes, Tyr, Memphis, la Perse, l'Inde, ne nous ont malheureusement pas laissé sur leur civilisation, et qu'à l'instar de l'abbé Barthélemy, le courageux et patient Monteil avait essayé sur le moyen âge, mais sous une forme peu attrayante. »

Mais retournons à la mansarde de la rue Lesdiguières. Balzac n'avait pas conçu le plan de l'œuvre qui devait l'immortaliser; il se cherchait encore avec inquiétude, anhélation et labeur, essayant tout et ne réussissant à rien, pourtant il possédait déjà cette opiniâtreté de travail à laquelle Minerve, quelque revêche qu'elle soit, doit un jour ou l'autre céder ; il ébauchait des opéras-comiques, faisait des plans de comédies, de drames et de romans dont madame de Surville nous a conservé les titres : *Stella*, *Coqsigrue*, *les Deux Philosophes*, sans compter le terrible *Cromwell*, dont les vers, qui lui coûtaient tant de peine, ne valaient pas beaucoup mieux que celui par lequel commençait son poëme épique des *Incas*.

Figurez-vous le jeune Honoré les jambes entortillées d'un carrick rapiécé, le haut du corps protégé par un vieux châle maternel, coiffé d'une sorte de calotte dantesque dont madame de Balzac connaissait seule la coupe, sa cafetière à gauche, son encrier à droite, labourant à plein poitrail et le front penché, comme un bœuf à la charrue, le champ pierreux et non défriché pour lui de la pensée où il traça plus tard des sillons si fertiles. La lampe brille comme une étoile au front de la maison noire, la neige descend en silence sur les tuiles disjointes; le vent souffle à travers la porte et la fenêtre « comme Tulou dans sa flûte, mais moins agréablement. »

Si quelque passant attardé eût levé les yeux vers cette petite lueur obstinément tremblotante, il ne se serait certes pas douté que c'était l'aurore d'une des plus grandes gloires de notre siècle.

Veut-on voir un croquis de l'endroit, transposé, il est vrai, mais très-exact, dessiné par l'auteur dans la *Peau de chagrin*, cette œuvre qui contient tant de lui-même ?

« .. Une chambre qui avait vue sur les cours des maisons voisines, par les fenêtres desquelles passaient de longues perches chargées de linge ; rien n'était plus horrible que cette mansarde aux murs jaunes et sales, qui sentait la misère et appelait son savant. La toiture s'y abaissait régulièrement, et les tuiles disjointes laissaient voir le ciel; il y avait place pour un lit, une table, quelques chaises, et sous l'angle aigu du toit je pouvais loger mon piano... Je vécus dans ce sépulcre aérien pendant près de trois ans, travaillant nuit et jour, sans relâche, avec tant de plaisir que l'étude me semblait être le plus beau thème, la plus heureuse solution de la vie humaine. Le calme et le silence nécessaires au savant ont je ne sais quoi de doux et d'enivrant comme l'amour... L'étude prête une sorte de magie à tout ce qui nous environne. Le bureau chétif sur lequel j'écrivais et la basane brune qui le couvrait, mon piano, mon lit, mon fauteuil, les bizarreries du papier de tenture, mes meubles, toutes ces choses s'animèrent et devinrent pour moi d'humbles amis, les silencieux complices de mon avenir. Combien de fois ne leur ai-je pas communiqué mon âme en les regardant ? Souvent, en laissant voyager mes yeux sur une moulure déjetée, je rencontrais des développements nouveaux, une preuve frappante de mon système ou des mots que je croyais heureux pour rendre des pensées presque intraduisibles. »

Dans ce même passage, il fait allusion à ses travaux : « J'avais entrepris deux grandes œuvres ; une comédie devait en peu de jours me donner une renommée, une fortune et l'entrée de ce monde où je voulais reparaître en exerçant les droits régaliens de l'homme de génie. Vous avez tous vu dans ce chef-d'œuvre la première erreur d'un jeune homme qui sort du collége, une niaiserie d'enfant! Vos plaisanteries ont détruit de fécondes illusions qui depuis ne se sont pas réveillées... »

On reconnaît là le malencontreux *Cromwell*, qui, lu devant la famille et les amis assemblés, fit un fiasco complet.

Honoré appela de la sentence devant un arbitre qu'il accepta comme compétent, un bon vieillard, ancien professeur à l'École polytechnique. Le jugement fut que l'auteur devait faire « quoi que ce soit, excepté de la littérature. »

Quelle perte pour les lettres, quelle lacune dans l'esprit humain si le jeune homme se fût incliné devant l'expérience du vieillard et eût écouté son conseil, qui, certes, était des plus sages, car il n'y avait pas la moindre étincelle de génie ni même de talent dans cette tragédie de rhétorique ! Heureusement Balzac, sous le pseudonyme de Louis

Lambert, n'avait pas fait pour rien au collége de Vendôme la *Théorie de la volonté*.

Il se soumit à la sentence, mais seulement pour la tragédie; il comprit qu'il devait renoncer à marcher sur les traces de Corneille et de Racine, qu'il admirait alors sous bénéfice d'inventaire, car jamais génies ne furent plus contraires au sien. Le roman lui offrait un moule plus commode, et il écrivit vers cette époque un grand nombre de volumes qu'il ne signa pas et désavoua toujours. Le Balzac que nous connaissons et que nous admirons était encore dans les limbes et luttait vainement pour s'en dégager. Ceux qui ne le jugeaient capable que d'être expéditionnaire avaient en apparence raison; peut-être même cette ressource lui aurait-elle manqué, car sa *belle écriture* devait déjà s'être altérée dans les brouillons chiffonnés, raturés, surchargés, presque hiéroglyphiques de l'écrivain luttant avec l'idée et ne se souciant plus de la beauté du caractère.

Ainsi, rien n'était résulté de cette claustration rigoureuse de cette vie d'ermite dans la Thébaïde dont Raphaël trace le budget : « Trois sous de pain, deux sous de lait, trois sous de charcuterie m'empêchaient de mourir de faim et tenaient mon esprit dans un état de lucidité singulière. Mon logement me coûtait trois sous par jour; je brûlais pour trois sous d'huile par nuit, je faisais moi-même ma chambre, je portais des chemises de flanelle pour ne dépenser que deux sous de blanchissage par jour. Je me chauffais avec du charbon de terre, dont le prix divisé par les jours de l'année n'a jamais donné plus de deux sous pour chacun. J'avais des habits, du linge, des chaussures pour trois années : je ne voulais m'habiller que pour aller à certains cours publics et aux bibliothèques; ces dépenses réunies ne faisaient que dix-huit sous : il restait deux sous pour les choses imprévues. Je ne me souviens pas d'avoir, pendant cette longue période de travail, passé le pont des Arts, ni jamais acheté d'eau. »

Sans doute, Raphaël exagère un peu l'économie, mais la correspondance de Balzac avec sa sœur montre que le roman ne diffère pas beaucoup de la réalité. La vieille femme désignée dans ses lettres sous le titre d'Iris la Messagère, et qui avait soixante-dix ans, ne pouvait être une ménagère bien active; aussi Balzac écrit-il : « Les nouvelles de mon ménage sont désastreuses, les travaux nuisent à la propreté. Ce coquin de *Moi-même* se néglige de plus en plus, il ne descend que tous les trois ou quatre jours pour les achats, va chez les marchands les plus voisins et les plus mal approvisionnés du quartier : les autres sont trop loin, et le garçon économise au moins ses pas; de sorte que ton frère (destiné à tant de célébrité) est déjà nourri absolument comme un grand homme, c'est-à-dire qu'il meurt de faim.

« Autre sinistre : le café fait d'affreux gribouillis par terre. Il faut beaucoup d'eau pour réparer le dégât; or, l'eau ne montant pas à ma *céleste* mansarde (elle y descend seulement les jours d'orage), il faudra aviser, après l'achat du piano, à l'établissement d'une machine hydraulique si le café continue à s'enfuir pendant que le maître et le serviteur bayent aux corneilles. »

Ailleurs, continuant la plaisanterie, il gourmande le paresseux *Moi-même* qui laisse pendre au plafond les toiles d'araignée, les *moutons* se promener sous le lit et la poussière aveuglante se tamiser sur les vitres.

Dans une autre lettre il écrit : « J'ai mangé deux melons... il faudra les payer à force de noix et de pain sec! »

Une des rares récréations qu'il se permettait, c'était d'aller au Jardin ou au Père-Lachaise. Du haut de la colline funèbre il dominait Paris comme Rastignac à l'enterrement du père Goriot. Son regard planait sur cet océan d'ardoises et de tuiles qui recouvrent tant de luxe, de misère, d'intrigues et de passions. Comme un jeune aigle, il couvait sa proie du regard, mais il n'avait encore ni les ailes, ni le bec, ni les serres, quoique son œil déjà pût se fixer sur le soleil.—Il disait, en contemplant les tombes : « Il n'y a de belles épitaphes que celles-ci : La Fontaine, Masséna, Molière : un seul nom qui dit tout et qui fait rêver! »

Cette phrase contient comme une vague aperception prophétique que l'avenir réalisa, hélas! trop tôt. Au penchant de la colline, sur une pierre sépulcrale, au-dessous d'un buste en bronze coulé d'après le marbre de David, ce mot : BALZAC dit tout et fait rêver le promeneur solitaire.

Le régime diététique préconisé par Raphaël pouvait être favorable à la lucidité du cerveau; mais, certes, il ne valait rien pour un jeune homme habitué au confort de la vie de famille. Quinze mois passés sous ces plombs intellectuels, plus tristes, à coup sûr, que ceux de Venise, avaient fait du frais Tourangeau aux joues satinées et brillantes un squelette parisien, hâve et jaune, presque méconnaissable. Balzac rentra dans la maison paternelle, où le veau gras fut tué pour le retour de cet enfant peu prodigue.

Nous glisserons légèrement sur le temps de sa vie où il essaya de s'assurer l'indépendance par des spéculations de librairie, auxquelles ne manquèrent que des capitaux pour être heureuses. Ces tentatives l'endettèrent, engagèrent son avenir, et malgré les secours dévoués, mais trop tardifs peut-être de la famille, lui imposèrent ce rocher de Sisyphe qu'il remonta tant de fois jusqu'au bord du plateau, et qui retombait toujours plus écrasant sur ses épaules d'Atlas chargées en outre de tout un monde.

Cette dette qu'il se faisait un devoir sacré d'acquitter, car elle représentait la fortune d'êtres chers, fut la Nécessité au fouet armé de pointes, à la main pleine de clous de bronze qui le harcela nuit et jour, sans trêve ni pitié, lui faisant regarder comme un vol une heure de repos ou de distraction. Elle domina douloureusement toute sa vie et la rendit souvent inexplicable pour qui n'en possédait pas le secret.

Ces indispensables détails biographiques indiqués, arrivons à nos impressions directes et personnelles sur Balzac.

Balzac, cet immense cerveau, ce physiologiste si pénétrant, cet observateur si profond, cet esprit si intuitif, ne possédait pas le don littéraire : chez lui s'ouvrait un abîme entre la pensée et la forme. Cet abîme, surtout dans les premiers temps, il désespéra de le franchir. Il y jetait sans le combler volume sur volume, veille sur veille, essai sur essai; toute une bibliothèque de livres inavoués y passa. Une volonté moins robuste se fût découragée mille fois, mais par bonheur Balzac avait une confiance inébranlable dans son génie méconnu de tout le monde. Il voulait être un grand homme et il le fut par d'incessantes projections

de ce fluide plus puissant que l'électricité, et dont il fait de si subtiles analyses dans *Louis Lambert*.

Contrairement aux écrivains de l'école romantique, qui tous se distinguèrent par une hardiesse et une facilité d'exécution étonnantes, et produisirent leurs fruits presqu'en même temps que leurs fleurs, dans une éclosion pour ainsi dire involontaire, Balzac, l'égal de tous comme génie, ne trouvait pas son moyen d'expression, ou ne le trouvait qu'après des peines infinies. Hugo disait dans une de ses préfaces, avec sa fierté castillane : « Je ne sais pas l'art de souder une beauté à la place d'un défaut, et je me corrige dans un autre ouvrage. » Mais Balzac zébrait de ratures une dixième épreuve, et lorsqu'il nous voyait renvoyer à la *Chronique de Paris* l'épreuve d'un article fait d'un jet sur le coin d'une table avec les seules corrections typographiques, il ne pouvait croire, quelque content qu'il en fût d'ailleurs, que nous y eussions mis tout notre talent. « En le remaniant encore deux ou trois fois il eût été mieux, » nous disait-il.

Se donnant pour exemple, il nous prêchait une étrange hygiène littéraire. Il fallait nous cloîtrer deux ou trois ans, boire de l'eau, manger des lupins détrempés comme Protogène, nous coucher à six heures du soir, nous lever à minuit, et travailler jusqu'au matin, employer la journée à revoir, étendre, émonder, perfectionner, polir le travail nocturne, corriger les épreuves, prendre les notes, faire les études nécessaires, et vivre surtout dans la chasteté la plus absolue. Il insistait beaucoup sur cette dernière recommandation, bien rigoureuse pour un jeune homme de vingt-quatre ou vingt-cinq ans. Selon lui, la chasteté réelle développait au plus haut degré les puissances de l'esprit, et donnait à ceux qui la pratiquaient des facultés inconnues. Nous objections timidement que les plus grands génies ne s'étaient interdit ni l'amour, ni la passion, ni même le plaisir, et nous citions des noms illustres. Balzac hochait la tête, et répondait : « Ils auraient fait bien autre chose sans les femmes. »

Toute la concession qu'il pût nous accorder, et encore la regrettait-il, fut de voir la personne aimée une demi-heure chaque année. Il permettait les lettres; «cela formait le style.»

Moyennant ce régime, il promettait de faire de nous, avec les dispositions naturelles qu'il se plaisait à nous reconnaître, un écrivain de premier ordre. On voit bien à nos œuvres que nous n'avons pas suivi ce plan d'études si sage.

Il ne faut pas croire que Balzac plaisantât en nous traçant cette règle que des trappistes ou des chartreux eussent trouvée dure. Il était parfaitement convaincu et parlait avec une éloquence telle, qu'à plusieurs reprises nous essayâmes consciencieusement de cette méthode d'avoir du génie ; nous nous levâmes plusieurs fois à minuit, et après avoir pris le café inspirateur, fait selon la formule, nous nous assîmes devant notre table sur laquelle le sommeil ne tardait pas à pencher notre tête. La *Morte amoureuse*, insérée dans la *Chronique de Paris*, fut notre seule œuvre nocturne.

Vers cette époque, Balzac avait fait pour une revue *Facino Cane*, l'histoire d'un noble vénitien qui, prisonnier dans les Puits du palais ducal, était tombé en faisant un souterrain pour s'évader dans le trésor secret de la République, dont il avait emporté une bonne part avec l'aide d'un geôlier gagné. Facino Cane, devenu aveugle et joueur de clarinette sous le nom vulgaire du père Canet, avait conservé malgré sa cécité la double vue de l'or ; il le devinait à travers les murs et les voûtes, et il offrait à l'auteur, dans une noce du faubourg Saint-Antoine, de le guider, s'il voulait lui payer les frais du voyage, vers cette immense amas de richesses dont la chute de la république vénitienne avait fait perdre le gisement. Balzac, comme nous l'avons dit, vivait ses personnages, et en ce moment il était Facino Cane lui-même, moins la cécité toutefois, car jamais yeux plus étincelants ne scintillèrent dans une face humaine. Il ne rêvait donc que tonnes d'or, monceaux de diamants et d'escarboucles, et au moyen du magnétisme, avec les pratiques duquel il était depuis longtemps familiarisé, il faisait rechercher à des somnambules la place des trésors enfouis et perdus. Il prétendait avoir appris ainsi de la manière la plus précise l'endroit où, près du morne de la Pointe-à-Pitre, Toussaint Louverture avait fait enterrer son butin par des nègres aussitôt fusillés. — *Le scarabée d'or*, d'Edgard Poë, n'égale pas en finesse d'induction, en netteté de plan, en divination de détails, le récit enfiévrant qu'il nous fit de l'expédition à tenter pour se rendre maître de ce trésor, bien autrement riche que celui enfoui par Tom Kidd au pied du Talipot à la tête de mort.

Nous prions le lecteur de ne pas trop se moquer de nous, si nous lui avouons en toute humilité que nous partageâmes bientôt la conviction de Balzac.—Quelle cervelle eût pu résister à sa vertigineuse parole? Jules Sandeau fut aussi bientôt séduit, et comme il fallait deux amis sûrs, deux compagnons dévoués et robustes pour faire les fouilles nocturnes sur l'indication du voyant, Balzac voulut bien nous admettre pour un quart chacun à cette prodigieuse fortune. Une moitié lui revenait de droit, comme ayant découvert la chose et dirigé l'entreprise.

Nous devions acheter des pics, des pioches et des pelles, les embarquer secrètement à bord du vaisseau, nous rendre au point marqué par des chemins différents pour ne pas exciter de soupçons, et, le coup fait, transborder nos richesses sur un brick frété d'avance ;—bref, c'était tout un roman, qui eût été admirable si Balzac l'eût écrit au lieu de le parler.

Il n'est pas besoin de dire que nous ne déterrâmes pas le trésor de Toussaint Louverture. L'argent nous manquait pour payer notre passage ; à peine avions-nous à nous trois de quoi acheter les pioches.

Ce rêve d'une fortune subite due à quelque moyen étrange et merveilleux hantait souvent le cerveau de Balzac; quelques années auparavant (en 1833), il avait fait un voyage en Sardaigne pour examiner les scories des mines d'argent abandonnées par les Romains, et qui, traitées par des procédés imparfaits, devaient selon lui contenir encore beaucoup de métal. L'idée était juste, et, imprudemment confiée, fit la fortune d'un autre.

THÉOPHILE GAUTIER.

LES PEINTRES PRIMITIFS

X

Nous avons tout à l'heure nommé André Orcagna. Si Taddeo Gaddi fut le Jules Romain de Giotto, Orcagna fut le Polydore de Caravage, de ce Raphaël du XIVᵉ siècle.

L'influence du Dante sur toute cette école de Giotto est irrécusable. Orcagna, par exemple, a peint deux fois le Jugement dernier, une fois au Campo-Santo de Pise, l'autre fois dans la chapelle des Strozzi, à Santa-Maria Novella. Il est fâcheux que ces dernières fresques aient été si cruellement retouchées. Cependant, on retrouve encore la main du maître dans ces figures de saints revêtus de riches costumes du temps, qui sont placés dans le côté des élus. L'enfer est tel que Dante l'a décrit : Vasari lui-même l'a reconnu.

Cet historien des peintres de l'Italie nous raconte qu'André Orcagna et son frère Bernardo, qui lui donna les premières leçons dans son art, avaient couvert de leurs peintures les murs de la plupart des églises et des chapelles de Florence. Aujourd'hui, à un petit nombre d'exceptions près, toutes ces fresques ont disparu. Le temps les a détruites, ou une mode nouvelle les a remplacées par d'autres sujets.

Les fresques du Campo-Santo de Pise ont été plus heureusement préservées. Elles nous montrent une fois de plus l'influence exercée par le grand poëte du XIIIᵉ siècle, sur toute cette école primitive. Cependant, en subissant cette influence, nous voyons que les vrais artistes, ceux qui sortent de la tourbe des imitateurs ou des copistes, conservaient leur originalité et leur personnalité. Nous voyons aussi que, dans leurs compositions, si compliquées quelquefois, ils ne laissaient rien au hasard et avaient toujours une intention de moralité.

Dans ses peintures du Campo-Santo, André Orcagna nous retrace d'abord le tableau de la vie humaine, et il nous met sous les yeux l'homme de son temps.

Une troupe de jeunes seigneurs revêtus des brillants costumes du XIVᵉ siècle sont étendus sur l'herbe émaillée de fleurs, à l'ombre d'une forêt d'orangers. Des dames de haut parage sont assises auprès d'eux et prêtent l'oreille à leurs galants propos, tandis que des musiciens font entendre leurs instruments, au bruit desquels des groupes de jeunes filles et de jeunes garçons se livrent aux plaisirs de la danse. Ce qui donne un intérêt tout particulier à ces peintures, c'est qu'elles nous représentent la plupart des personnages célèbres du temps. Ainsi, par exemple, ce beau jeune homme coiffé d'un chapeau bleu, et qui porte si galamment sur le poing un épervier, c'est Castruccio Castracani, le terrible seigneur de Lucques.

En regard de ce tableau des voluptés du monde, André Orcagna nous retrace l'existence pénible des saints personnages qui se sont consacrés au service du Seigneur et à la vie monacale. Cette fois le site a toute la rudesse de la vie de ces pénitents : ce sont des montagnes abruptes et sauvages, au milieu desquelles il nous montre ces pieux solitaires absorbés par la prière, se livrant aux macérations et ne soutenant leur existence qu'au prix des plus vils labeurs. L'un d'eux trait une chèvre : cet animal s'agite et paraît vivant. Nul artiste dans l'âge suivant n'a poussé plus loin la vérité de l'imitation.

Au bas de cette composition, on voit saint Macaire qui montre du doigt et avec une singulière énergie, à trois jeunes seigneurs qui partent pour la chasse en compagnie de leurs maîtresses, les trois cadavres de trois rois. Les chasseurs expriment leur horreur avec une vivacité singulière : l'un d'eux se bouche le nez avec la main pour ne pas sentir l'odeur qu'exhalent ces corps morts ; c'est le fameux Uguccione della Faggiola, le seigneur d'Arezzo. Au centre du tableau, et comme le terrible complément de l'œuvre, apparaît la Mort, vêtue de noir et armée de la faux sous laquelle disparaissent les générations. Les légendes les plus bizarres, mais que le temps a détruites en partie, sortent de la bouche de ces personnages. Ces légendes sont en vers. Orcagna était poëte, et c'est lui qui les a composées. Vasari nous en a conservé quelques-unes, celle des *Estropiés*, par exemple.

Enfin, et c'est là la grande moralité de la composition d'Orcagna, les démons s'emparent des âmes des cadavres que la mort a touchés, et les jettent dans les gouffres de l'enfer, figuré par le cratère enflammé d'un volcan. De côté et d'autre, quelques anges secourables glanent une âme qu'ils portent en paradis ; mais la grande majorité de la race humaine appartient aux démons, qui font preuve d'une bien autre activité que ces anges débonnaires.

Ces peintures d'Orcagna sont indépendantes de son *Jugement dernier* et offrent un tout autre intérêt. Dans ce dernier tableau, la disposition est telle que la trouvons indiquée par les saintes Écritures : d'un côté sont les réprouvés, de l'autre les élus. Le Christ, placé sur le trône des nuées, prononce la sentence de chacun. Les peines de l'enfer sont, comme toujours, exprimées d'une manière bien autrement saisissante que les joies du paradis.

Orcagna, comme tous les peintres de son époque, mit un certain soin à placer dans le paradis ses amis et tous les grands personnages du temps dont il avait à se louer, et ne se fit aucun scrupule de damner bel et bien ses ennemis. Les figures des élus et des damnés sont donc toutes des portraits d'hommes célèbres, ses contemporains, mais dont on ignore aujourd'hui les noms. Vasari se plaignait déjà, de son temps, qu'on n'eût pas songé à conserver les noms de tous ces personnages. Il nous apprend que celui qu'on voit revêtu d'habits pontificaux était Innocent IV, ami de Manfred. André Orcagna se fit aider dans l'exécution de ses peintures par son frère Bernardo, particulièrement pour le tableau de l'*Enfer*.

Ces grandes fresques d'André Orcagna obtinrent un tel succès de son temps, qu'il fut obligé de les répéter

plusieurs fois, soit dans l'église de Santa-Croce, comme nous le raconte Vasari, soit à Santa-Maria Novella. Cette dernière répétition diffère surtout de la peinture originale par la suppression de saint Macaire, des trois rois et des ermites. Les têtes des personnages sont également changées, et, tout naturellement, Orcagna place, cette fois encore, ses amis dans le paradis et ses ennemis dans l'enfer. Au nombre de ces derniers, on voit le malheureux Guardi, huissier de la commune de Florence, qui avait dû saisir les meubles du peintre; on le reconnaît au carré de papier placé sur sa barette.

Comme tous les grands artistes de la renaissance, André Orcagna fut à la fois peintre, sculpteur et architecte. Comme sculpteur, il a exécuté la madone entourée d'anges et de prophètes; le grand bas-relief représentant l'assomption de la Vierge que l'on voit dans l'église d'Or-San-Michele, et les Vertus cardinales en marbre, de demi-relief, de la principale façade de la *loggia* qui porte son nom.

Cette loge, ou portique, qu'il exécuta sur concours, est un des plus beaux monuments de la place du Grand-Duc, à Florence. André Orcagna est courageusement retourné à l'antique, et a substitué des voûtes en plein cintre aux voûtes ogivales qui tendaient alors à dominer.

Dans le tabernacle d'Or-San-Michele, qu'il exécuta également sur concours, quelques années avant la *loggia*, il a maintenu la forme ogivale : c'est une construction dans la manière *tudesque*, comme on disait de son temps.

André Orcagna avait toute la coquetterie d'un artiste de notre époque. Par exemple, il signait au-dessous de ses peintures : *Fece Andrea di Cione, sculptor* : et au bas de ses sculptures : *Fece Andrea di Cione, pictor*.

Il mourut en 1389, avant la fin du siècle.

Plusieurs écrivains ont regardé André Orcagna comme le vrai fondateur de l'école florentine. Cimabué et Giotto, disent-ils, opérèrent dans l'art une sérieuse révolution ; ils substituèrent à l'étude des peintres grecs l'étude de la nature. Orcagna fit un pas de plus : il s'attaqua à l'actualité et à la réalité; il fut vraiment le peintre de son époque, comme Dante en avait été le poëte. Il ne lui manqua, pour prendre un rang aussi élevé dans son art que Dante dans le sien, qu'une science d'exécution et de moyens matériels supérieurs à ceux dont Cimabué et Giotto disposèrent, et un esprit un peu plus inventif. Dante sut se créer une langue, Orcagna se servit de celle qu'avaient parlée ses prédécesseurs.

Un des peintres les moins connus de cette seconde époque, et qui jouit dans son temps d'une étonnante célébrité, est Francesco Traini, le meilleur élève d'Orcagna. C'est à Pise qu'il vécut et qu'il produisit ses meilleurs ouvrages. On voit encore aujourd'hui de lui, dans la chapelle de San-Domenico de l'église Sainte-Catherine de Pise, une grande composition symbolique où ce peintre a représenté l'apothéose de saint Thomas d'Aquin. Le saint est figuré sous ses véritables traits, car les moines firent venir de l'abbaye de Fossa-Nuova, où il était mort en 1323, l'image authentique du saint personnage. Il est assis : des feuillets du livre qu'il tient à la main s'échappent des rayons qui illuminent le peuple qui l'entoure. Autour de lui, des docteurs, des clercs, des évêques, des cardinaux et des papes sont agenouillés en prière; au nombre de ces derniers on voit Urbain VI. Les hérétiques et les philosophes, parmi lesquels on distingue Arius et Averroès, sont placés sous ses pieds; leurs livres sont déchirés en lambeaux; Platon et Aristote font exception : ils montrent le *Timée* et l'*Ethique*. Au haut du tableau est placé le Rédempteur, entouré des quatre évangélistes; il bénit saint Thomas, sur lequel il fait descendre l'Esprit saint.

Buffalmacco, que Boccace a rendu célèbre en recueillant ses facéties, a été un des peintres les plus féconds et les plus originaux de cette époque. Il fut aussi chargé par les Pisans de l'exécution de quatre des fresques du Campo-Santo. Ces fresques représentent la création du monde et la construction de l'arche de Noé. Vasari nous a conservé un sonnet explicatif du sujet, que Buffalmacco écrivit sur son tombeau en lettres majuscules. Il peignit ensuite la Passion, la Résurrection et l'Ascension du Sauveur. Les ouvrages de Buffalmacco sont bien inférieurs à ceux d'Orcagna : ils semblent conçus sous l'empire d'idées incohérentes; les travaux qu'il a exécutés à Arezzo, mais surtout à Assise, dans l'église souterraine de San-Francesco, sont supérieurs à ses peintures du Campo-Santo; on voit encore plusieurs de ses ouvrages à Florence, à Cortone et à Pérouse. Chacune de ces villes a conservé quelques facétieuses chroniques de ce peintre. Toujours mécontent de ses patrons, qui le payaient mal et non, comme il pensait, selon ses mérites ; Buffalmacco ne les quittait qu'après leur avoir joué quelque tour de sa façon, remplaçant une fois le diadème d'or de l'évêque saint Herculan par une guirlande de goujons, convertissant une autre fois, pour faire pièce à un rustaud de Calcinaia qui ne le payait qu'en paroles, l'Enfant Jésus en ourson, etc.

Buffalmacco était l'élève d'Andrea Tafi, à la fois mosaïste et peintre. Andrea, chargé de travaux, voulait que son élève employât à les exécuter une partie des longues nuits d'hiver. Buffalmacco qui, par le froid, se trouvait fort agréablement au lit, se décidait bien difficilement à le quitter pour l'atelier glacial d'Andrea Tafi. Sachetti nous a raconté l'étrange expédient auquel il eut recours pour refroidir la vigilance de son maître. A l'aide de petites aiguilles, il attacha sur le dos de trente escargots, qu'il avait trouvés dans une cave, trente petites bougies : vers la fin de la nuit, quand l'heure à laquelle Tafi avait l'habitude de l'éveiller fut arrivée, il alluma les petites bougies et poussa un à un les escargots dans la chambre d'Andrea Tafi, par une des fentes de la porte; Andréa se préparait à appeler son élève, quand il vit ces petites lumières qui circulaient lentement de tous côtés : la peur le prit, et, recommandant son âme à Dieu, il récita ses oraisons et se cacha la tête sous ses couvertures. Quand le matin fut venu, il demanda à son élève, dont il n'avait pu, cette fois, troubler le sommeil, si, la nuit, il n'avait pas été tourmenté par les démons. Buffalmacco lui répondit qu'il avait parfaitement dormi.

La nuit suivante, il ne lâcha que trois escargots. Leur apparition suffit pour retenir au lit le malheureux Tafi, qui

voulait quitter sa maison. C'est alors que Buffalmacco fit intervenir un abbé de ses amis, qui persuada à son maître que les démons, auxquels la nuit appartenait, avaient sans doute été mécontents de ses veillées, et que pour l'en punir, ils lui avaient joué le mauvais tour dont il se plaignait. Andrea Tafi jura ses grands dieux qu'il ne serait plus si matinal.

Ce récit, l'histoire de ce maître niais, qu'on appelait *tête d'oie*, son aventure avec les religieuses de Florence, qui s'étaient plaintes du négligé de sa toilette, et auxquelles Buffalmacco donna satisfaction en se faisant remplacer à son chevalet par deux escabeaux et un bloc affublé d'un large manteau et d'un chapeau; enfin sa lutte plaisante avec le singe de l'évêque Guido d'Arezzo, toutes ces facétieuses histoires que les nouvellistes italiens se sont plu à raconter et à embellir donnent à la fois une idée de la bonhomie de l'époque et du joyeux caractère du peintre[1].

Vasari nous apprend qu'il passait la meilleure partie de son temps dans la maison de Maso del Saggio, rendez-vous de tous les bons compagnons de Florence, les amusant de ses facéties et de ses charges. Aussi Buffalmacco, devenu vieux et infirme, avait-il plus de dettes que d'argent. On le fit entrer à l'hôpital de Santa-Maria Nuova, où il mourut en 1340, âgé de soixante-huit ans.

Ce peintre du Campo-Santo, qui avait joui de son vivant d'une si grande popularité, qu'Orcagna et tous les autres maîtres du temps préféraient à tous les autres artistes qui avaient paru depuis Giotto, et qui avait si longtemps amusé tout Florence, fut enterré au cimetière des pauvres.

XI

Entre les peintures de Masaccio et celles des artistes primitifs qui viennent de nous occuper, il y a tout un siècle et tout un monde de distance. Cet homme que Vasari nous peint comme distrait et songeur dut, en effet, plutôt rêver à son art qu'aux choses de la vie, pour lui avoir fait faire ce pas de géant. Il s'attaqua directement à la nature et il la dompta, au moyen de l'étude profonde qu'il avait faite des monuments de l'art antique. Le premier, il sut tout exprimer, l'attitude, le mouvement, le relief, tout, jusqu'à la vie. En effet, il poussa aussi loin qu'aucun des peintres qui l'ont suivi la vérité du coloris, la justesse de l'expression, et cette science des raccourcis, qui, dans la peinture, sont la vie. Les peintures de la chapelle de l'église del Carmine ont initié tous les grands artistes de l'âge suivant à cette profonde connaissance de leur art, qui les a distingués. Elles sont encore un des monuments les plus précieux de la renaissance.

Masaccio, comme la plupart des grands artistes de l'âge suivant, eut deux manières, l'une naïve et mystique, où se fait encore sentir l'influence de Giotto. C'est dans ce style qu'il a décoré, à Rome, la chapelle de l'église Saint-Laurent; ces peintures ont été cruellement retouchées. On y voit encore, cependant, des groupes d'une simplicité charmante; tel est celui, par exemple, où Masaccio nous montre sainte Cécile disputant avec les docteurs. Son tableau de l'Académie des beaux-arts de Florence, où il a représenté la madone au milieu de quatre saints, est conçu dans ce même style. Fra Beato Angelico de Fiesole se retrouve déjà tout entier dans cette peinture.

Deux religieux, deux moines, aussi différents par leur caractère que par la nature de leur talent, qui ne fut cependant pas l'expression de ce caractère, occupent la première place parmi les élèves de Masaccio. Le premier est le carme Filippo Lippi, que ses aventures ont rendu aussi fameux que ses ouvrages. C'est le Benvenuto Cellini de son époque. Ce sont les mêmes passions violentes, le même désordre, la même soif d'aventures. Mais chez le frère Filippo, l'emportement de la passion n'exclut pas l'honnêteté. On ne peut en dire autant de Benvenuto Cellini, qui tourne tout naïvement au bandit.

Fra Filippo Lippi, pauvre orphelin, recueilli par charité dans un couvent de carmes, s'échappait du cloître des journées entières qu'il passait dans la fameuse chapelle del Carmine, décorée par Masaccio. C'est là qu'il fit son apprentissage de l'art.

A dix-sept ans, le jeune carmélite pouvait exprimer avec la peinture toutes ses pensées, et il sentait sa force. Il déposa donc le froc et commença son pèlerinage d'Italie, couvrant de ses compositions les murs des églises et des chapelles. Il s'était arrêté à Ancône et se promenait un jour dans une petite barque, le long du rivage de l'Adriatique, quand il fut enlevé par des corsaires maures et conduit en Barbarie, où il fut réduit à l'esclavage. Sa captivité durait depuis dix-huit mois, lorsqu'un jour il s'amusa à tracer de mémoire, avec un morceau de charbon, sur un mur blanchi à neuf, un portrait de son patron. Celui-ci fut si frappé de cette image qu'il lui rendit la liberté et le renvoya à Naples, non toutefois sans s'être fait donner plusieurs peintures par fra Filippo.

Filippo Lippi, ardent comme les jeunes gens de son pays, était souvent amoureux. Pour plaire, il osait beaucoup, mais il n'était pas toujours heureux, surtout lorsque le pauvre peintre s'attaquait à de grandes dames. Il n'avait alors qu'une ressource pour calmer ses sens et satisfaire sa passion : c'était de faire de mémoire le portrait de celle qu'il aimait. Il passait ensuite de longues journées en contemplation devant le simulacre de sa belle, et il se trouvait soulagé.

Au milieu de cette société du XVe siècle, qui faisait si bon marché de la vie des hommes, un amoureux qui ne reculait devant aucune entreprise s'exposait à mille dangers. Au XVe siècle, dans le code terrible des passions, toute vengeance était parfaitement légitime. Filippo Lippi devait donc finir d'une manière tragique. Il faut convenir aussi que, pour satisfaire ses caprices, notre artiste était fort peu scrupuleux. On sait, en effet, comment, un jour qu'il travaillait à un tableau de maître-autel, dans le couvent de Sainte-Marguerite de Prato, il vit

[1] Sachetti, *Nouvelles*.

Lucrezia Buti, fille d'un riche Florentin, et novice dans ce couvent, qui était en dévotion devant la peinture de la Vierge, que l'on exposait à la vue des fidèles. Fra Filippo Lippi essaya de lui plaire, lui plut, et enleva la belle Florentine, qui ne voulut plus se séparer de lui et dont il eut un fils. Cette fois, il put échapper à la vengeance de la famille de Lucrezia. L'âge aurait dû calmer ses passions : cependant, dix ans plus tard, dans un séjour qu'il faisait à Spolette, où il terminait les peintures de la cathédrale, bien qu'ayant déjà cinquante-quatre ans, il sut plaire à une grande dame qui le paya de retour, mais dont le mari peu endurant lui fit donner du poison ; cette fois il succomba.

Fra Filippo Lippi fut tout d'abord un grand peintre. Au moment de ses débuts, ses camarades, en le voyant travailler, disaient que l'esprit de Masaccio était entré dans le corps de fra Filippo. Cet artiste s'appropria, en effet, le style de Masaccio, auquel il donna peut-être plus de charme, en exagérant l'éclat et la vigueur de son coloris, en tempérant sa précision par un sentiment poétique assez délicat, et en substituant aux fonds d'architecture de Mazaccio, toujours un peu uniformes, des sites champêtres d'une grande variété, de sorte que l'on pourrait dire qu'il fut le premier paysagiste florentin. On possède de ce maître un beau tableau au musée du Louvre. Ses peintures ne sont pas rares dans les églises de Florence ; mais le plus remarquable de ses ouvrages est peut-être sa grande fresque de la cathédrale de Prato, où demeurait sa famille, et où, en compagnie de fra Diamante, carmélite comme lui et peintre comme lui, il a représenté l'histoire de saint Jean-Baptiste.

Fra Giovanni Angelico, de Fiésole, élève de Masaccio, comme Filippo Lippi, offre avec ce peintre le contraste le plus complet, au point de vue moral. Aussi sage et aussi tranquille que l'autre était violent et passionné, il s'attacha à représenter des scènes mystiques, conçues dans le sentiment ascétique le plus raffiné. Filippo Lippi incline vers le naturalisme, et, quelque tour poétique qu'il donne à sa pensée, c'est le peintre de la matière, et ses grandes madones, au visage plein et coloré, que l'on voit dans les églises de Florence, sont bien des femmes. Le premier, il ne craignit pas de subsistuer le portrait de ses maîtresses au type consacré de la Vierge. Fra Angelico est le peintre de l'esprit, mais de l'esprit transfiguré par la religion. C'est celui de tous les peintres passés qui paraît le mieux s'être pénétré des exigences de l'art chrétien. Il s'était d'abord exercé à orner de miniatures plusieurs livres d'Église, dans son couvent de San-Marco. Ces miniatures, exécutées avec un soin merveilleux, sont d'une grande beauté. Mais peut-être ses tableaux ressemblent-ils trop à des miniatures. Les plis des vêtements sont trop nombreux, trop comptés et trop roides, et il met à l'exécution des accessoires les plus insignifiants le même soin qu'à celle des figures principales.

Fra Angelico peignit, pour la cathédrale de Florence, une madone tenant l'enfant Jésus entre ses bras. A ses pieds, des anges chantent des cantiques en s'accompagnant de divers inrtruments. Saint Laurent, sainte Marie-Madeleine, san Zanobi et saint Benoît, sont placés à ses côtés.

Côme de Médicis avait une grande affection pour le frère Giovanni Angelico. Il venait de faire construire l'église et le couvent de San-Marco ; il le chargea des peintures qui devaient décorer le chapitre. Fra Angelico représenta la passion de Jésus-Christ. La partie du crucifiement est la plus remarquable. Aux pieds de la croix, on voit d'un côté tous les saints fondateurs d'ordres religieux[1], qui pleurent la mort du Sauveur ; de l'autre côté, sainte Marie, saint Côme, saint Damien, et les Maries éplorées secourant la Vierge évanouie. Toutes ces têtes de saints sont d'une vigueur remarquable et d'une rare beauté : ses têtes de femmes ont une grâce incomparable ; son coloris ne manque ni de finesse ni de suavité ; mais le bleu léger domine trop souvent dans ses fonds et ses demi-teintes.

Fra Angelico peignit ensuite à fresque le premier cloître du dortoir, et les cellules du couvent. Comme peintre religieux, l'artiste qui a représenté le couronnement de la Vierge et le martyre de saint Côme et de saint Damien n'a jamais été surpassé.

Ses fresques du couvent des Dominicains, à Fiésole, sont encore un de ses plus beaux ouvrages. Malheureusement le tableau du maître-autel avait déjà était retouché du temps de Vasari. Les peintures du tabernacle sont plus pures. Vasari disait de ce tableau, et à propos de cette gloire céleste meublée d'une multitude de petites figures, qu'elle paraissait tombée du paradis.

Beaucoup des peintures du couvent des Dominicains ont été déplacées ; ce fut, avec l'église del Carmine, un de ces sanctuaires dans lesquels, au XVe siècle, tout ce qui professait le culte de l'art venait sacrifier. Vasari dit encore, en parlant de ces peintures : « On croit voir l'œuvre non d'un homme, mais d'un ange. Chaque fois que je les revois, j'y découvre de nouvelles perfections, et ce n'est pas sans peine que je m'en éloigne. » Les sécheresses de quelques parties et quelques puérilités de détail rappellent seules l'humanité.

C'est donc bien justement que le bon religieux qui s'appelait Guido, avant de se faire dominicain, fut appelé fra Beato-Angelico, surtout après sa canonisation. Cette vie calme, réglée et toujours occupée, lui a permis d'exécuter un nombre prodigieux d'ouvrages. Si l'on considère surtout avec quel soin toutes les parties de ses compositions sont traitées.

Le pape Nicolas V l'appela à Rome, le chargea d'orner de miniatures plusieurs livres précieux et d'exécuter dans la chapelle de son palais la Vie de saint Laurent et une Déposition de croix. Il décora ensuite, dans le Vatican, la chapelle du Saint-Sacrement, et peignit à la Minerve le tableau du maître-autel. Plusieurs de ses ouvrages ont été détruits. Nous avons de lui un beau tableau au Musée du Louvre.

Le pape, frappé de la sainteté et de la modestie du peintre, voulut, à ce que l'on assure, le nommer archevêque de Florence, fra Giovanni déclina cet honneur. Il ne se sentait pas, disait-il, propre à gouverner les hommes : il désigna au pape, à sa place, un religieux de son couvent craignant Dieu, ami des pauvres et plein de science. Le

[1] Vasari, II, p. 313 donne les noms de ces personnages.

pape fit droit à la recommandation de fra Angelico et donna à fra Antonio le siége de Florence. L'aimable artiste avait la connaissance des hommes comme celle de son art, car son protégé fut canonisé plus tard par Adrien VI.

Un homme qui poussait si loin l'abnégation et le désintéressement ne pouvait manquer d'être un grand artiste. Une foi vive, un véritable détachement des choses de ce monde, une grande simplicité de mœurs, conviennent à tous les apôtres, surtout aux apôtres de l'art.

L'épitaphe de fra Giovanni Angelico, qui fut enterré à la Minerve, près de la sacristie, est digne de sa vie :

Non mihi sit laudi, quod eram velut alter Apelles,
Sed quod lucra tuis omnia, Christe, dabam :
Altera nam terris opera extant, altera cœlo,
Urbs me Joannem flos tulit Etruriæ.

Benozzo Gozzoli, l'un des peintres les plus féconds du XVe siècle, et dont on voit de grandes fresques au Campo-Santo de Pise, Zanobi Strozzi, Gentile da Fabriano, dont nous parlerons tout à l'heure, et Cosimo Roselli, sont les élèves les plus directs de fra Angelico. Cosimo Roselli, dont on voit une charmante fresque à l'église Saint-Ambroise, à Florence, s'est peut-être le plus rapproché du maître. Son *Couronnement de la Vierge*, de l'église Santa-Maria-Maddalena de' Pazzi, semble encore un emprunt fait à fra Angelico, il a même été attribué à ce maître.

San-Gimignano est, comme Assise, un des sanctuaires de l'art chrétien primitif. C'est là que Benozzo Gozzoli a laissé peut-être ses ouvrages les plus remarquables. Ce sont divers traits de la vie de saint Augustin. Le compartiment où l'on voit saint Augustin à genoux devant saint Ambroise, et celui où l'artiste a représenté la Mort de sainte Monique, sa mère, n'auraient pas été désavoués par fra Angelico. Benozzo a également laissé de grandes fresques dans l'église des Franciscains, à Montefalco en Ombrie. Cette fois, ce sont des scènes de la vie de saint François. On retrouve toute la grandeur et toute la naïveté des maîtres primitifs dans ce panneau, où l'artiste a représenté des moines en prière, agenouillés autour du corps de saint François, et dans ce compartiment où il nous montre saint François, évêque, couvrant la nudité de son frère avec ses vêtements sacerdotaux.

Ses peintures de la chapelle du palais Riccardi, à Florence, sont fort bien conservées, et donnent la plus haute idée de la précision de son talent. Ces peintures, rehaussées d'or, sont moins tristes et plus achevées que celles du Campo-Santo de Pise, qui ont fait sa renommée.

Il est vrai que jamais artiste n'avait couvert un même espace de ses peintures. Il peignit, en effet, tout un des côtés du Campo-Santo, et on est effrayé de l'étendue de ce travail. Il a représenté cette fois l'Ancien Testament, à partir de la création du monde qu'il retrace jour par jour, de la construction de l'arche de Noé, du déluge, de l'édification de la Tour de Babel, jusqu'à David et Salomon, son fils. Vasari nous dit qu'une entreprise aussi vaste était capable d'épouvanter une légion de peintres, et que cependant Benozzo, à lui seul, sut la conduire à bonne fin. Il nous fait connaître un certain nombre de personnages dont ses peintures retraçaient les portraits. Mais il avoue que déjà, de son temps, il existait de grands doutes sur les noms de beaucoup d'entre eux. Admirons donc ces savants allemands et ces archéologues italiens qui baptisent si intrépidement chacun de ces personnages. Il n'est resté cependant aucune indécision sur le portrait du peintre qui s'est représenté sous la figure d'un petit vieillard, à cheval. Il est coiffé d'une barette noire dans les plis de laquelle on a attaché un morceau de papier blanc, qui, sans doute, devait recevoir son nom.

Vasari, en mentionnant les nombreux ouvrages qu'exécuta Benozzo Gozzoli, pendant une carrière de soixante-dix-huit ans, ne fait pas connaître ses fresques de Montefalco et de San-Gimignano, dont nous avons parlé tout à l'heure. Son appréciation du talent de Benozzo Gozzoli est assez juste. « Ce peintre, dit-il, avait l'esprit inventif et savait tout exécuter. Il n'eût peut-être pas lutté avec avantage contre beaucoup de ses rivaux pour la science et la correction du dessin ; il les surpassa tous par la quantité de ses ouvrages, au nombre desquels il s'en rencontre nécessairement de fort bons. »

Les Florentins récompensèrent Benozzo Gozzoli en lui faisant élever un tombeau près de ses grandes peintures, dans le Campo-Santo de Pise.

Benozzo Gozzoli, comme son maître fra Angelico, fut l'un des derniers représentants de la vieille école primitive. Résistant aux tentatives mondaines des promoteurs d'une nouvelle doctrine des Masolino de Panicale, de Maso di San-Giovanni, de Paolo Uccello, et même de Masaccio, dans sa seconde manière, il ne permit pas à la peinture de sortir du temple et des limites marquées par la foi.

Gentile da Fabriano et Allegretto Nucci, son maître dont on voit encore les peintures dans la sacristie du couvent de Saint-Antoine et un tableau au Musée de Paris, marquent la transition entre l'école toscane et l'école romaine à son début, auquel on a donné le nom d'école ombrienne.

Raphaël, dans sa jeunesse, fit exprès le voyage de Fabriano pour étudier les peintures de Gentile, ce maître, aujourd'hui si peu connu. On montre dans la galerie de Milan un compartiment de ces peintures, qui excitaient à un si haut degré l'admiration du peintre d'Urbin.

Michel-Ange, en présence d'un des tableaux de Gentile da Fabriano qui représentait la Vierge placée entre saint Benoît et saint Joseph et tenant l'enfant Jésus dans ses bras, avait coutume de dire que sa main était analogue à son nom, c'est-à-dire *gentile* comme lui. Ce tableau est perdu. En revanche, on peut voir encore une fort belle tête de Vierge qui est placée au petit Musée du Vatican, et à l'Académie des beaux-arts de Florence, le plus important, peut-être, de ses ouvrages. Le petit tableau de ce maître, que possède le Musée du Louvre, n'a qu'un mérite fort secondaire ; il ne donne qu'une idée bien imparfaite de son talent et ne peut faire comprendre l'influence qu'il exerça à son moment. C'est surtout dans la ville d'Urbin, où pendant le XVe siècle une cour intelligente et qui aimait le

luxe fit exécuter de grands travaux à fresque, que la peinture primitive a jeté ses dernières lueurs, avant qu'un nouvel art lui succédât.

Ces peintres semblent avoir surtout cherché la beauté, et l'avoir cherchée sans effort, se contentant de choisir et de reproduire. Il y a des têtes si admirablement belles, des femmes si parfaites, que le peintre qui veut retracer leur image doit se borner à faire l'office du miroir, c'est-à-dire, ne rien ôter et ne rien ajouter. Copiez la nature dans ce cas; l'extrême beauté vous tiendra lieu de style. Le style, en effet, n'est qu'une sorte de patron idéal dont on doit chercher à se rapprocher toutes les fois qu'on a sous les yeux un modèle imparfait. Mais ce mode de perfectionnement n'est plus applicable à la perfection. Du moment que la beauté existe, qu'elle est ce qu'elle doit et peut être, elle rend inutile l'emploi du patron. Le style ne pourrait y toucher sans pour cela même la dénaturer.

C'est l'absence de style, toutes les autres conditions de la beauté se rencontrant d'ailleurs, qui donne un si grand charme à ces belles et naïves figures d'anges et de femmes que l'on rencontre dans les tableaux de fra Angelico de Fiesole, et de la plupart des maîtres primitifs de la dernière époque, mais particulièrement des maîtres ombriens. Une distance immense sépare leurs types d'élection de ceux des maîtres de l'âge précédent. La grâce et la naïveté subsistent toujours, mais la maigreur, la pauvreté, l'aspect de la souffrance, ont fait place à quelque chose de doux, de plein et de charmant. On retrouve là le principe de cette beauté rêveuse et souriante, chantée par Pétrarque, qui s'est plu à lui prodiguer les épithètes de suave et de douce :

Per divina bellezza indarno mira
Chi gli occhi di costei giammai non vide,
Come soavemente ella gli gira.

Non sa com' amor sana, e come ancide,
Chi non sa come dolce ella sospira,
E come dolce parla, e dolce ride.

Ces peintres, fidèles aux traditions mystiques des maîtres de la seconde époque de l'art, gardent la grâce divine et la délicatesse de style de ces maîtres, et ce n'est que vers la seconde moitié du XVIe siècle que ce courant limpide et calme se perd dans le fleuve plus mondain et plus troublé de la grande renaissance. Urbin, Pérouse et Assise furent le siége de cette école modeste, persévérante, à laquelle le siècle suivant n'épargna ni ses dédains ni ses railleries.

La plupart des ouvrages de ces maîtres ont été détruits, mais leurs noms sont restés. Martino Nelli, le dominicain fra Carnevale, Pietro della Francesca, dont on voit encore une peinture dans la sacristie de la cathédrale d'Urbin, Giovanni Santi, père de l'immortel Raphaël, peintre, poëte, et qui, par conséquent, portait en lui ces heureux germes de l'art que son fils développa d'une manière si éclatante, sont les représentants les plus directs de cette école; Matteo de Gualdo, qui a décoré de ses fresques la chapelle de Sainte-Catherine, à Assise, et qui a répandu dans ces peintures tout ce charme suave de l'école ombrienne, Fiorenzo di Lorenzo, le maître immédiat du Pérugin, Niccolo Fulignate, Boccati de Camerino, dont on voit un tableau dans la confrérie de Saint-Dominique, à Pérouse, sont les émules des peintres d'Urbin et ne leur sont pas inférieurs. On rencontre dans leurs ouvrages ces types naïfs de l'époque précédente : le mysticisme y est empreint de cette douceur et de cette grâce ineffable qui caractérise l'école ombrienne, dont toute la candeur se retrouve encore dans les ouvrages du Pérugin, de Pinturicchio, et dans les premières œuvres de la jeunesse de Raphaël. Cependant, il faut le reconnaître, la peinture primitive a cessé d'exister. Un art plus orné, plus complet, plus raffiné, où l'homme et ses passions apparaissent, et remplacent le mysticisme idéal de l'âge précédent, se manifeste, même dans ces œuvres archaïques, avec une irrésistible énergie. On touche à Raphaël, à Léonard de Vinci, à André del Sarte, et même à Michel-Ange.

F. DE MERCEY.

(Fin.)

LA GUIRLANDE D'AMOUR.

Je rêvais, au parfum des jeunes violettes
(C'était en mai dernier), étendu sur le sol,
Et les tilleuls en fleurs, tout remplis de fauvettes,
Me faisaient de leur dôme un riant parasol.

En groupe improvisé, les belles, les charmantes,
Idoles de mon cœur, sa joie et son tourment,
Toutes autour de moi, toutes étaient clémentes :
Vous voyez que c'était un rêve, assurément.

L'une, sa chevelure en ondes détachée,
De son sein au regard dérobant le trésor,
Blanche et blonde à ravir, semblait, vers moi penchée,
Une touffe de lis aux étamines d'or.

L'autre, aux cheveux lustrés, plus noirs que les ténèbres,
Laissait, par un sourire ineffable et vermeil,
Comme dans un écrin, briller ses dents célèbres
Et son teint pur et frais d'un enfant au réveil.

Celle-ci, tendre Éphèbe aux amours appelée,
Ombrait de leurs longs cils ses yeux trop éclatants :
La fleur de l'amandier, de sa bouche exhalée,
Disait que la jeunesse est la sœur du printemps.

Fière, les reins cambrés, en habits de théâtre,
L'améthyste à l'oreille et les doigts hors du gant,
Celle-là déployait, de velours idolâtre,
Ses allures d'un goût superbe, extravagant.

O parfums! O rayons! Que ma joie était grande!
Ce n'était plus, vraiment, l'heure de soupirer
Dans le cercle magique, au sein de la guirlande
Dont chaque fleur était suave à respirer!

Et soudain, jaillissant de mes lèvres décloses,
Le chant, le chant ailé, dans mon cœur endormi,
Prodiguait à leur gloire encens, perles et roses,
Comme, dans leurs pantoums, Hafis et Nisami.

Et voici qu'emplissant d'un vin au bouquet rare
Une coupe de marbre où la poupre écumait,
La brune au teint rosé me tendit le Carrare,
Faveur doublement chère à l'amoureux gourmet.

Ma main avait déjà saisi la liqueur fraiche,
Lorsqu'une autre, abjurant ses premieres fiertés,
Me présenta sa bouche aux aromes de pêche,
Tentation nouvelle à d'autres voluptés.

Un instant j'hésitai, mais la coupe saisie,
Sans un trop long effort, je pus la déposer,
Préférant, mis au choix d'une double ambroisie,
A l'ivresse du vin l'ivresse du baiser.

A. DESPLACES.

VISITES PARISIENNES.

SERVICE DU PRINCE NICOLAS YOUSSOUPOFF,

EXÉCUTÉ PAR M. GUEYTON, ORFÈVRE.

—L'art parisien, si délicat dans les menus objets, n'a pas souvent l'occasion de se déployer dans des œuvres considérables. L'étranger a ses artistes,—un peu comme la jolie femme a ses pauvres;—il a ses goûts autochthones qui ne peuvent être compris et satisfaits que par les mains et par les yeux de ses compatriotes. Aussi, est-ce une bonne fortune pour l'art parisien qu'une grande commande exécutée pour l'un de ces grands seigneurs chez lesquels s'allie la fortune et le goût des belles choses. Si par occasion l'artiste a le bonheur d'être compris et dirigé par son noble client, oh! alors il faut lui demander un chef-d'œuvre, il a perdu le droit au médiocre.

C'est ce que M. Gueyton a parfaitement compris lorsque le prince Nicolas Youssoupoff lui a commandé son magnifique service de table. 1,800 à 2,000 pièces devaient former ce surtout, un des plus considérables qu'on ait jamais faits. Le service de S. M. l'Empereur est moindre des deux tiers, et n'a coûté que 300,000 francs. Celui du prince lui reviendra à 900,000 francs, peut-être davantage, mais que lui importe!

Nous ne ferons pas à nos lecteurs l'injure de croire qu'ils ignorent les titres du prince Nicolas Youssoupoff, un des attachés de l'ambassade russe à Paris; tout le monde sait qu'il est le chef de la plus riche maison de la cour impériale de Russie, qu'il a près de 70,000 serfs sur ses domaines, et qu'enfin, artiste lui-même et homme de goût, il consacre aux beaux-arts une partie de cette fortune immense, si bien placée entre ses mains. Les dilettanti le reconnaissent pour un des leurs. Élève de Vieuxtemps, il est lui-même compositeur distingué, et tout récemment les journaux de musique annonçaient une nouvelle symphonie de sa composition pour violon et piano. Il a la plus belle et la plus célèbre collection de violons de grands maitres, Stradivarius, Guanarius, Amati. Il a une galerie magnifique de tableaux anciens, parmi lesquels un *Jules II*, copié et offert par Raphaël à la princesse d'Urbino; des dessins et des toiles signés Michel-Ange, Léonard de Vinci, le Corrége. Ses manuscrits et ses autographes sont célèbres. Enfin, luxe que nos lecteurs apprécieront peut-être moins, il a les plus beaux diamants du monde, diamants de famille et diamants d'acquisition, parmi lesquels plusieurs ont une généalogie historique: c'est d'abord le fameux diamant-acier provenant de l'empereur de Maroc et de la couronne d'Espagne, puis l'énorme rubis-feu du Bengale, ayant appartenu à l'empereur Napoléon; presque toutes les pierreries de l'impératrice Joséphine ont passé dans les écrins de la mère du prince Nicolas. Pendant la guerre de Crimée, il offrit à l'empereur un régiment de ses vassaux, qu'il équipa entièrement à ses frais. Avec le prix de ses diamants, il pourrait solder une armée entière.

A tous ces détails, que personne n'ignore à Paris, il serait peut-être bon de joindre ici quelques détails empruntés par nous à l'une des biographies du prince.

Le chef de la famille Youssoupoff, Youssouw-Mourza, descendant des khans de la Horde Dorée, était le père de la reine de Casan, Zoumbeka, la belle prisonnière de Jean IV.

Grégoire Youssoupoff fut un des lieutenants de Pierre Ier les plus capables; son fils Boris, élevé en France, aida le grand réformateur dans son œuvre d'organisation gouvernementale et administrative. Il est le héros d'une scène historique représentée dans le service, dont nous parlerons tout à l'heure.

Nicolas Youssoupoff, fils du prince Boris, a laissé dans la correspondance de Voltaire une trace des plus lumineuses. Il fut un protecteur judicieux et magnifique pour les arts au XVIIIe siècle. Il eut de l'amitié pour Greuze, Angelica Kaufmann, Guérin, Gros et David. Sa galerie de tableaux est des plus fameuses. On y admire l'*Amour et Psyché*, de Canova.

Le prince était d'une magnificence inouïe. Un jour l'empereur Nicolas, étonné du grand nombre de ses serviteurs, lui fit cette singulière demande, dans laquelle perçait un peu de la mauvaise humeur de Louis XIV devant le luxe de Fouquet: « Avez-vous besoin de tous ces gens?—Non, Sire, répondit-il, ce n'est pas moi qui ai besoin d'eux, ce sont eux qui ont besoin de moi. »

Le fils de ce grand seigneur se nomma Boris et fut le père du prince Nicolas, sa mère fut une Parisienne et passa pour avoir été l'une des plus charmantes femmes de son temps. Elle avait la grâce éveillée et la délicatesse des Watteau les plus précieux.

Nous avons assez loué les ancêtres pour nous montrer sobre d'éloges à l'endroit du descendant; nous savons d'ailleurs peu de chose sur lui, et encore ce peu nous vient-il des artistes qui ont eu l'honneur de l'approcher pour l'exécution du surtout qui nous occupe. Nous le tenons seulement,—au dire de tout le monde,—pour un gentilhomme de rare aménité, et de plus pour un artiste plein de goût et de discernement. Le service de table qu'il a commandé à M. Gueyton en fait foi. Il avait d'abord à se décider sur le style qu'il convenait d'employer. Avec un sentiment parfait de la conve-

nance, le prince a fait choix du style gréco-byzantin, noble et solide dans ses formes, élégant dans ses détails, aussi décoratif dans sa masse que dans ses accessoires, style national et susceptible d'appropriations aussi parfaites que n'importe quel autre style en faveur. Le prince, se souvenant des usages de l'antique Russie, veut étayer sur de hauts dressoirs circulaires le luxe de son argenterie massive. Trop de richesse dans la ciselure eût été peine perdue, art consommé en pure perte. Il a voulu que son service valût beaucoup comme exécution et plus encore par la manière. Il a parfaitement réussi.

La pièce du milieu est une malheureuse concession au goût anglais, c'est un de ces fastueux *testimonials* qui sont d'énormes fautes d'orfèvrerie. La sculpture s'arrange mal des compositions à plusieurs personnages historiques, et l'argent ne convient qu'aux monnaies et aux statues.

Quoi qu'il en soit, voici quel est le *testimonial* exécuté pour le prince Youssoupoff.

C'est un épisode de la vie du prince Boris, le collaborateur du tzar Pierre dans l'œuvre d'organisation administrative. Il présente à son auguste maître, qui s'avance pour lui presser la main, les hôtes des tribus soumises et les produits des divers gouvernements provinciaux, en tout dix-neuf personnages, sans compter les bêtes offertes au tzar en présent, et dont quelques-unes jouent un assez grand rôle dans la composition. Il y a notamment sur la gauche un cavalier barbare qui retient un cheval de l'Ukraine. Des laboureurs, à droite, poussent devant eux des moutons et des chèvres. Cependant le tzar reste debout sous un arbre que recouvre un velum. Des courtisans l'entourent ; mais toute l'attention est pour l'heureux pacificateur.

Les armes, qui sont celles du prince Nicolas, sont portées par un écusson formant saillie sur le milieu de la pièce, elles sont *de gueules au croissant tourné d'argent, accompagnées de 4 étoiles du même, 1 cerf, 2 en flanc et 1 en pointe, au chef de pourpre chargé d'une couronne fermée, d'or.*

Ces armes se trouvent reproduites de toutes parts dans les porte-assiettes en taille au burin, à l'extrémité du manche des couteaux et des fourchettes en rond de bosse, sur des grosses pièces, en écusson formant saillie.

Le couvert est de 300 fourchettes, 300 couteaux, 110 sous-assiettes larges et profondes destinées à porter les assiettes de porcelaine, et qui, par conséquent, ne sont jamais enlevées ; 24 raviers, 8 seaux à champagne, 42 compotiers, 8 assiettes montées, 6 flambeaux, dont deux à 25 lumières, et quatre à 17. Chacune de ces pièces varie par les détails d'une ornementation capricieuse, fouillue, héraldique, dans laquelle les oiseaux, les lions emblématiques, les chimères se jouent dans les rinceaux et dans les entrelacs de la fantaisie orientale. Le pied et le col des principales pièces sont découpés à jour, et des griffes leur servent d'agrafes ou de supports. Toute l'ornementation traitée largement est d'un gras et d'une exubérance de richesse qui fait plaisir à voir. On sent que l'artiste n'a pas été tourmenté par les mesquines exigences de la clientèle.

Ce service fait le plus grand honneur au prince Nicolas Youssoupoff et à M. Alexandre Gueyton. Cet habile galvanoplaste, qui a déjà obtenu toutes les distinctions que peut envier un grand industriel, trouvera, nous n'en doutons pas, dans l'admiration de ses compatriotes et dans les commandes de l'étranger, une double récompense à ses travaux si consciencieux et si intelligents.

ALFRED BUSQUET.

HOTEL DROUOT.

Nous sommes à l'époque de l'année la plus brillante et la plus bruyante de l'Hôtel Drouot. Les ventes des belles choses d'art se suivent, se succèdent avec une merveilleuse rapidité, et les amateurs continuent à remplir salles et couloirs. On demande, mais on ne répond pas, d'où viennent et où vont ces quantités considérables d'objets riches ou mesquins, beaux ou laids, d'une valeur étonnante ou d'un prix modique, qui entrent et qui sortent de ce monde nouveau.

C'est la saison actuellement des coqs et des poules de toutes les contrées de l'Europe et de l'Orient, des pigeons, des canards, des paons, des lapins, de tous les animaux de basse-cour les plus recherchés, de figurer à cet Hôtel Drouot et d'être vendus à des prix dont on ne se serait pas douté bien certainement il y a vingt ans, il y a même dix ans. Il est vrai aussi que l'importation en France des coqs et des poules de la Chine, de la Cochinchine, de diverses contrées de l'Inde, a produit dans cette partie des revenus d'une bonne fermière une augmentation sensible. L'Hôtel Drouot a contribué à répandre cet amour de la belle volaille parmi les propriétaires de maisons de campagne et dans les fermes. Nous connaissons plus d'une châtelaine qui trouve plaisir extrême et succès à l'éducation des espèces les plus rares, les plus coquettes de ces intéressants animaux, et lorsque nous apprendrons à nos lecteurs qu'un coq et une poule de race française ou anglaise, russe ou orientale, s'adjuge quelquefois de 100 fr. à 500 fr. le couple, ils ne doivent pas s'en étonner.

M. Jacques, notre célèbre peintre de basse-cour, a, dit-on, plus de deux mille poseurs et poseuses des plus rares pour ses tableaux si recherchés et si bien payés. Sa collection de poules et de coqs est des plus étonnantes ; et, dans ses ventes à l'Hôtel Drouot, les amateurs et les dames du grand monde sont toujours en foule. Mais, aussi, comme ils sont vraiment beaux et fiers, ces coqs que l'artiste peintre élève avec une sollicitude toute paternelle ! et qu'ils sont curieux ces œufs cotés dans le prospectus à 100 fr. la douzaine !...

Nous avons eu cette semaine la vente des tabatières, des pièces d'orfèvrerie ancienne et d'armes orientales de M. Vernet, artiste dramatique du théâtre impérial de Saint-Pétersbourg.

La collection de tabatières était moins nombreuse que celle de M. Dangny, mais non moins riche. Dans les deux collections, c'étaient des bijoux du même temps, de la même époque, Louis XV et Louis XVI, et peut-être des mêmes artistes, sortis des mêmes ateliers... On ne fait plus de ces bijoux-là ! Leur mode n'est pas de notre siècle. On voyait il y a peu de jours encore des *priseurs* vous offrir une *prise* dans d'ignobles tabatières de bois qu'on ouvrait avec une lanière de cuir dégoûtante...

Qu'on était loin, alors, de ce bon ton, de cette élégance toute française qui faisait tirer de la poche du gentilhomme, du financier, du militaire, du bourgeois, de l'artiste, du commerçant, une tabatière à cuvette, en prisme d'améthyste, forme corbeille, ornée de guirlandes de fruits, finement sculptées dans la matière, puis enrichie de trente-trois brillants et le couvercle orné d'une petite corbeille de fleurs en or émaillé, comme celle que nous avons vu vendre 440 fr. !

Ce n'était pas, certes, la plus belle. Une autre tabatière ovale, du temps de Louis XVI, en or émaillé, gris de perle sur fond guilloché, ornée de six médaillons camaïeux à sujets de marine, avec riches entourages de fleurs et de perles émaillées, vendue 735 fr. Une autre, du même temps, en or émaillé, brun translucide, sur fond guilloché; la monture richement décorée de ciselures et d'émaux, et sur le couvercle le portrait émaillé de l'impératrice Catherine Ire de Russie 782 fr.

Une autre, ovale, du temps de Louis XVI, en or ciselé et émaillé, fond bleu lapis, enrichie de diamants, ornée de six médaillons dans le style de Boucher. Celui du couvercle, placé dans un riche entourage de diamants, formé de branches de fleurs, représente une *Offrande à l'Amour*. Celui de dessous, dont l'entourage est orné de guirlandes en or de couleur, représente un sujet pastoral. Les quatre autres, placés au pourtour, offrent des vases, des tourterelles et un cippe garni de fleurs et entouré de guirlandes de chêne en or de couleur, alternés entre eux par des cariatides portant des vases: le tout en or de couleur, très-finement ciselé, ainsi que tous les autres détails de cette magnifique boîte, dont la richesse d'ornement fait le plus grand honneur à l'habileté de l'ouvrier qui l'a confectionnée. Vendu 3,675 fr.

Nous citerons encore celle-ci, choisie au milieu de plus de soixante également belles et riches. C'est une boîte ovale, en or ciselé et émaillé du temps de Louis XV, ornée de six cartouches à sujets dans le goût de Boucher. Sur le couvercle est représenté le *Jugement de Paris*. Les autres cartouches offrent des sujets allégoriques et pastoraux, tous d'une grande finesse et d'un beau coloris. 3,180 fr.

Depuis la vente de la collection du général Ventura, on n'avait vu plus beau choix d'armes orientales. On peut se faire une idée de ce qu'étaient les souverains qui régnaient jadis entre le Gange et l'Indus, dans ces contrées des merveilles, des richesses passées en proverbe, avec le Grand Mogol et la reine de Golgonde, avec la poésie persane et les contes originaux des *Mille et une Nuits*... en voyant ces sabres et ces poignards suspendus à leur ceinture ou attachés sur leur poitrine. Ce ne sont que or et diamants, émeraudes et saphirs, pierres précieuses et perles de Ceylan, tout ce que l'art oriental abandonné à son amour du riche, du brillant, a pu inventer dans les siècles derniers : nous doutons que les maîtres actuels de l'Inde, qui inondent ce pays des plus mauvais produits de Birmingham, puissent jamais faire oublier aux historiens, aux poëtes et aux romanciers, l'Inde d'avant la conquête anglaise.

Un casque indien de Delhi, la bombe en damas remarquable par la beauté des ornements damasquinés en or; muni de ses porte-aigrettes et de sa nazala ainsi que de sa maille à maillons très-fins en cuivre et acier; et une armure également en damas, composée de quatre plaques formant cuirasse et de deux brassards ornés de riches arabesques damasquinées en or. Ces pièces sont garnies intérieurement en brocart d'or et d'argent. Vendu 1,942 fr.

Une rondache indienne, en fer, décorée d'ornements gravés et damasquinés d'or, et armée de deux lames flamboyantes évidées. 872 fr.—Une épée indienne à lame droite, en damas, renforcée d'appliques damasquinées d'or, la monture en fer est plaquée en or, et le fourreau en velours rouge est garni en argent ciselé et découpé à jour. 745 fr.—Un bouclier indien, en damas, orné au pourtour d'une large bordure d'arabesques champlevées avec inscriptions arabes damasquinées en or; les bossettes découpées à jour sont également damasquinées en or. Cette belle arme est doublée en velours rouge brodé en fin. 588 fr.—Un sabre indien dont la lame en damas a la forme de celle d'un couteau à dos renforcé, ornée d'arabesques damasquinées en or. La poignée en ivoire est garnie en fer damasquiné d'or et le fourreau en peau de chagrin vert a le bout en argent ciselé. 688 fr.—Un autre sabre indien à large lame courbe; la monture en damas ainsi que le bout du fourreau sont ornés de riches incrustations en or. 1,050 fr.—Un autre, de Rajpootana, avec très-belle lame en damas, portant quatre inscriptions arabes damasquinées en or. La monture est richement damasquinée d'or et le fourreau, en velours rouge, est garni en cuivre rouge doré. 1,103 fr.— Un autre, de Moorshedaba, avec belle lame en damas, la monture en acier enrichie d'ornements ciselés et entièrement plaqués en or, le fourreau en brocart d'or et d'argent est garni en or. 1,071 fr.

Un marteau d'armes indien, de Lahore, en damas richement damasquiné d'or. Le côté opposé à la masse du marteau a la forme d'une lame de poignard; la hampe en bois de fer est recouverte en argent. 1,050 fr.—Un très-beau poignard persan, la lame richement damasquinée d'or. La poignée, en vache marine, est garnie en fer damasquiné d'or, et le fourreau, en bois laqué de diverses couleurs, est garni en or. 2,150 fr.—Un couteau-poignard avec lame en damas noir, la poignée et le fourreau en argent sont ornés de fleurs niellées. 562 fr.— Un fusil indien, de Rajpootana, très-remarquable par son canon en damas à rubans et par la richesse des ornements damasquinés en or. 756 fr.—Un poignard indien avec lame cannelée en damas; la poignée en jade, à tête de cheval ornée d'incrustations en or avec rubis; le fourreau, en velours rouge, est garni en jade. 740 fr., etc.

Toutes ces belles collections ont été vendues par Me Charles Pillet, et ont produit 87,000 francs.

—Mais la gravure, cet art tout européen, cet art inconnu aux anciens, cette découverte née d'une inspiration soudaine, comme l'imprimerie, comme l'application de la vapeur à la force motrice, comme l'électricité à la parole écrite, comme tant d'autres choses dont notre siècle a le droit de s'émerveiller, la gravure triomphe aujourd'hui ; elle est plus recherchée, plus suivie à l'Hôtel Drouot que la belle peinture ; elle trouve plus de véritables amateurs, plus d'âmes passionnées, plus de recherches dans ses chefs-d'œuvre.

La collection Martelli, de Florence, livrée aux enchères par Me Delbergue, a passé, dit-on, presque tout entière dans les plus riches collections de Paris. Nous ne connaissons qu'une faible partie de cette vente, qui a duré toute la semaine, et nous pouvons citer : un *Portrait de Michel-Ange Buonarotti*, d'après lui-même, et gravé par Jules Bonasone, vendu 105 fr. *Le Petit Crucifix*, dit *le Pommeau d'épée de l'empereur Maximilien*, planche ronde, par Albert Dürer. 530 fr. *Les Cinq Disciples de Jésus-Christ*, par le même. 137 fr. Le *Saint Jérôme*, du même. 525 fr. *Les Trois Genies*, du même. 180 fr. *La Mélancolie*. 232 fr. Le groupe des *Quatre Femmes nues*. 240 fr. *Joachim Panetier*, peintre de Dinant. 283 fr. Ces œuvres d'Albert Dürer étaient en belles épreuves et très-bien conservées.

L'Arc de triomphe de l'empereur Maximilien, gravure sur bois, en vingt-six feuilles. 242 fr.

Les portraits gravés à l'eau-forte par Van Dyck, au nombre de vingt-deux, ont produit 3,100 fr.; celui de *Van Dyck*, épreuve de premier état, 457 fr.; celui de *François Franck*, 121 fr.; de *Pontius Paul*, 242 fr.; de *Jean Snellinese*, 211 fr. de *Juste Suttermans*, 315 fr.; de *Lucas Vosterman*, graveur, 425 fr.; de *Jean de Wael*, 280 fr.

Le Repos en Egypte, gravé par Lucas de Leyde. 105 fr. *La Passion de Jesus-Christ*, par le même. 149 fr. Le même sujet, suite de neuf estampes de forme ronde et entourées de bordures. 683 fr.—Ces belles gravures de Lucas de Leyde sont en très-belles épreuves et très-rares.

Le Don Juan d'Autriche, de Nanteuil. 90 fr. Superbe portrait, deuxième état.

Plusieurs pièces capitales de Marc-Antoine Raimondi ont été vivement disputées par les amateurs.

La Cène, 436 fr. *Saint Paul prêchant à Athènes*, 740 fr. *La Notre-Dame a l'escalier*, 108 fr. *Crucifix*, 163 fr. *La Sainte Vierge debout*, 126 fr. *La Bacchanale*, 138 fr. *Amadée*, 315 fr. *Le Vieux Berger et le Jeune Homme*, 236 fr. *La Femme aux deux éponges*, 210 fr.

A cette vente succèdera, lundi prochain, celle de la collection de M. R***, par Me Delbergue également. La collection de M. R*** se fait particulièrement remarquer par un genre, celui des ornements des XVIIe et XVIIIe siècles, genre fort goûté, fort aimé, non-seulement des artistes mais encore des gens du monde. Ainsi, les panneaux de Boucher fils; les embellissements variés à l'infini de Deneufforge; les arabesques avec Amours, de Fay; les planches admirables de fantaisies, de Huquier, de Lafosse, de Lalonde, de Le Canu, de Le Pautre, de Prieur, de Ranson, etc., embrassant toutes les parties d'un château, d'un jardin, d'un parc, cheminées, plafonds, armoires, buffets, niches, escaliers, bibliothèques, cadres et tableaux, commodes, balustres, bustes, vases, allégories, piédestaux de bustes, lits, trophées, trumeaux, grottes, fontaines, alcôves à l'italienne, à la romaine, paysages, et mille et mille de ces créations dont les deux siècles derniers ont été si prodigues et si riches, et qui assuraient alors à la France le privilége du bon goût dans la mode et de la mode du bon goût.

J.-A. DRÉOLLE.

CAUSERIE DRAMATIQUE.

LE PAYS DES AMOURS, *comédie-vaudeville en 5 parties*, par M. E. PLOUVIER.
LE MARTYRE DU COEUR, *drame*, par MM. SÉJOUR et BRÉSIL.
LES FEMMES TERRIBLES, *comédie en 3 actes*, par M. DUMANOIR.

C'était fête, l'autre soir, au théâtre des Variétés.—La scène où pendant trois mois ont retenti les joyeuses folies de la parade satirique y donnait l'hospitalité à l'un des écrivains les plus sympathiques de la nouvelle génération. M. Édouard Plouvier n'en est pas à sa première œuvre ni à son premier succès. Il possède un catalogue recherché des friands de la délicatesse littéraire. Il a au théâtre un répertoire applaudi.—Roman ou poésie, comédie ou drame, toutes ses productions attestent les plus généreux instincts et la plus sérieuse préoccupation de l'art, auquel il a fait souvent et surtout au théâtre des sacrifices qui ont nui peut-être au succès matériel de ses ouvrages. M. Édouard Plouvier est un de ceux qui ont eu le bonheur d'arriver encore assez à temps pour respirer une dernière bouffée de l'enthousiasme qu'avaient fait naître les luttes de la période romantique, et, malgré lui peut-être, se laissa-t-il trop absorber par l'admiration des maîtres d'alors, qui sont encore les maîtres de maintenant.—La qualité dominante du talent de M. Plouvier est une sorte de fantaisie émue alliée à une ingéniosité d'esprit que le dédain de la vulgarité entraîne quelquefois jusqu'à la recherche. Son défaut principal c'est de n'avoir jusqu'ici fait assez d'efforts pour dégager sa personnalité, et pour donner à ses œuvres un accent et un relief particuliers.—Apprécié depuis longtemps déjà dans le monde littéraire et par une portion choisie du public, il s'en est fallu de peu, l'autre soir, que M. Édouard Plouvier n'étendît sa réputation jusqu'aux régions de la popularité, où pénètrent presque exclusivement les noms consacrés par une victoire exceptionnelle; et si *le Pays des Amours*, dont le succès a été très-brillant, n'a pas cependant ce retentissement attractif qui attire cent fois de suite la foule à un théâtre, ce n'est pas la faute de la nouvelle comédie ni de son auteur.

Qu'on nous permette une explication.

Le théâtre suit les mœurs, dont il s'efforce d'être la peinture plus ou moins fidèle, et chaque période décennale amenant une modification dans les mœurs, le théâtre se modifie à peu près tous les dix ans.

La pièce de M. Plouvier est une peinture de mœurs rétrospectives Elle célèbre avec une poétique conviction la jeunesse et ses plaisirs.—Venue il y a dix ans, cette œuvre, où le charme abonde comme l'esprit, eût été acclamée par tous les jeunes gens d'il y a dix ans.— Aujourd'hui, elle risque de n'être qu'à demi comprise par la jeunesse contemporaine, qui se fait gloire d'entrer en lice dans la vie armée de son absence d'illusions, et pour qui *le pays des amours* n'est qu'une Cythère où règne la galanterie vénale.

Le théâtre du Vaudeville vient de retrouver avec *les Femmes terribles* l'heureuse veine qui semblait l'avoir abandonné. Si M. Dumanoir n'appartient pas à la nouvelle génération dramatique, bien avant que les succès obtenus par celle-ci lui eussent livré les scènes de genre, M. Dumanoir y comptait déjà un nombreux répertoire.—A l'habitude scénique qu'on ne peut contester à M. Scribe et à toute son école, l'auteur du *Camp des Bourgeoises* ajoute une distinction que n'a pas toujours le maître; et, parmi les auteurs dramatiques du second ordre, il est certainement un de ceux auxquels le public, comme la critique, reconnaît le plus de valeur.

La comédie des *Femmes terribles* est une œuvre d'excellent ton, pleine de mouvement, d'esprit et d'imprévu. Elle renferme une leçon donnée en termes courtois à ce dangereux besoin de bavardage médisant auquel les femmes de la société se laissent entraîner pour occuper leur élégante oisiveté. Madame de Ris est une des plus indiscrètes semeuses de propos compromettants. Se trouvant un jour en *Prima sera*, chez une de ses amies, madame Chatelard, au milieu d'une société parmi laquelle se rencontre un étranger, à propos d'une grande dame espagnole, dont la beauté fait impression à Paris, madame de Ris entame un récit enjolivé de tous les commentaires



Le Rep
La Passio
sujet, suit
bordures.
sont en t

Le Don
trait, deu

Plusie
été viven

La Ce
La Notre
Sainte Vi
dée, 315
Femme a

A cette
tion de M
de M. R
celui-des
goûté, f
des gens
embellis
ques ave
taisies, d
Le Pautr
parties d
plafonds.
cadres et
allégorie
grottes,
ges, et
derniers
alors à l
et de la

CA

LE PAYS
LE
LES

C'éta
scène
de la p
écrivai
M. Éd
à son
des fri
réperto
toutes
et la p
souven
peut-ê
Plouvi
encore



LA FORTUNE ET LE JEUNE ENFANT

aggravants que sait trouver une femme spirituelle.—Le personnage étranger devant lequel se raconte l'aventure essaye, avec toute la politesse d'un homme du monde, de mettre en doute le fait avancé par elle et qui serait de nature à alarmer la sécurité du mari de madame d'Aranda, s'il était connu de lui; mais madame de Ris ayant eu du succès avec son histoire ne veut pas revenir de ses paroles. Au lieu de reconnaître, comme on semblait l'inviter à le faire, qu'elle a pu commettre une méprise, elle précise le fait. Pendant sa promenade au bois de Boulogne, elle a positivement aperçu dans une allée solitaire la belle comtesse espagnole en compagnie d'un jeune homme auquel elle persiste à attribuer ou profil d'amant.—L'étranger, prenant alors madame de Ris à part, lui dit à peu près ces paroles, toujours avec le ton de la plus exquise politesse : —Je vous prie de m'excuser, madame, si je mets autant d'insistance à vouloir éclaircir cette affaire, mais c'est qu'elle est pour moi du plus grand intérêt;—la personne que vous avez rencontrée au bois de Boulogne me touche de fort près :—c'est ma femme.—Je suis le comte d'Aranda.

Devant cette déclaration, madame de Ris se recrie à propos de la mauvaise habitude qu'on a de laisser circuler les gens, dans les salons, sans leur demander leur passeport. Elle veut d'abord revenir sur ses paroles;—mais le comte l'arrête et lui fait comprendre qu'il est trop tard. —Vous avez rencontré madame d'Aranda avec un jeune homme, lui dit-il,—son nom.

Madame de Ris, qui ne peut répondre à la question qui lui est adressée, garde le silence, et le comte s'éloigne en lui annonçant qu'il aura l'honneur de se présenter chez elle le lendemain pour savoir son nom.—Pendant huit jours, en effet, madame de Ris ne peut faire un pas, soit à pied, soit en voiture, sans rencontrer devant elle le flegmatique Espagnol armé de son point d'interrogation. Au théâtre, au bal, à l'église, partout où elle va, et quelles que soient les précautions dont elle s'entoure, le comte paraît devant elle comme un personnage de féerie.

Pour se soustraire à cette obsession, madame de Ris se sauve à la campagne de son ami Pommerol, un vieil horticulteur.—La première personne qu'elle aperçoit en visitant la serre, c'est le comte d'Aranda qui lui renouvelle sa demande, et déclare être disposé à la renouveler jusqu'à ce qu'elle ait consenti à le satisfaire.—Cette situation principale de l'indiscrète prise au piége de sa propre indiscrétion et les efforts qu'elle tente pour s'en retirer donnent naissance à de très-habiles mouvements de scène. —La pièce, qui pouvait facilement tourner au drame, est heureusement maintenue sur le terrain de la comédie.—Il va sans dire qu'au dénoûment madame de Ris, aidée par quelques-uns de ses amis qui ont eu pitié de sa position parvient à en sortir, et que le nom jeté à l'obstination du comte d'Aranda suffit pour calmer sa jalousie mise en éveil.—La pièce est d'un bout à l'autre très-gaie, très-vive,—sans ironie en marge de l'action, et conduite jusqu'au bout avec un grand art.

Elle a été jouée à qui mieux mieux, par Félix, Parade, madame Lagrange, et mademoiselle Fargueil, qui a enfin trouvé un rôle dégagé des violences auxquelles elle était condamnée depuis quelque temps.—Mademoiselle Fargueil, qui est une des artistes les mieux douées que l'on connaisse au théâtre, est essentiellement l'actrice de la comédie moderne.—Elle devait se montrer reconnaissante envers M. Dumanoir, qui lui fournissait l'occasion de mettre en relief d'autres qualités que celles dont elle avait fait preuve dans le répertoire un peu exclusif que l'on confiait à son talent.—Dans cette création de madame de Ris, où l'esprit domine la passion, elle a retrouvé, en se variant elle-même, le beau succès de *Marco* et de *Dalila*.

Le théâtre de l'Ambigu-Comique, fermé pendant quelque temps pour cause de réparation, vient de rouvrir par un nouveau drame dû à la collaboration de MM. Victor Séjour et Brésil.

M. Victor Séjour fut autrefois une des espérances de l'art dramatique élevé. Il a débuté par des œuvres en vers représentées sur le Théâtre-Français, sinon avec grand éclat et grand retentissement, au moins avec honneur. Depuis, M. Victor Séjour paraît s'être découragé; il a abandonné l'art pour demander au métier une réputation douteuse d'habile dramaturge. Encadrés toujours dans la somptuosité d'une mise en scène exceptionnelle, quelques-uns de ses ouvrages ont obtenu de hauts succès, et M. Victor Séjour est autorisé à croire qu'il est un des maîtres des scènes populaires. Il y aurait injustice à lui nier certaines aptitudes qui sont des qualités au théâtre. Il y a presque toujours dans ses drames deux ou trois scènes qui tendent à s'élever au-dessus du niveau vulgaire, et qui parfois y parviennent. Mais, forcé par la poétique du genre, il redescend bientôt au terre-à-terre d'une vulgarité qui paraît d'autant plus choquante, que M. Séjour parle au théâtre une langue qui a gardé des prétentions littéraires.

On retrouve dans le drame nouveau de M. Séjour les qualités de force qui lui sont particulières. Mais, comme toujours aussi, ses grands effets de vigueur, obtenus aux dépens de la vraisemblance, ne font naître qu'un intérêt factice et provoquent plutôt l'étonnement que l'émotion. Le *Martyre du cœur* a réussi, mais cette pièce devra assurément le meilleur de son succès à la manière remarquable dont elle est exécutée, surtout par mademoiselle Page.

HENRY MURGER.

NOUVELLES DE L'ART.

M. Arsène Houssaye continue dans le *Moniteur* ses appréciations sur les musées de province. Le musée de Bordeaux, qui vient d'être publié, ne se compose pas de moins de six articles. Voici le commencement du paragraphe sur les artistes bordelais :

« Bordeaux n'a pas dans son histoire, jusqu'au XIXe siècle, une grande page pour la peinture. Bordeaux s'est contenté, dans les trois derniers siècles, de devenir la plus belle ville du monde et de donner le jour à Montaigne et à Montesquieu.

Ses meilleurs paysagistes sont le château-laffitte et le château-margaux.

« Cependant, depuis le commencement du siècle, Bordeaux s'est écrié comme le Corrége : « Et moi aussi je suis peintre ! » Et ce cri révélateur, la ville somptueuse l'a dit par la bouche de ses enfants : Eugène Delacroix, Dauzats, Rosa Bonheur, Diaz, j'allais oublier M. Alaux, membre de l'Institut, M. Alaux, professeur à l'école de Bordeaux, et M. Lacour, fondateur du musée, et M. Brascassat, le peintre de ruminants.

« Les quatre premiers peintres que je viens de citer rappellent que le soleil espagnol projette ses rayons jusqu'à Bordeaux. Les quatre autres, quel que soit leur talent, font songer, avec quelque mélancolie, que Bordeaux a ses jours de pluie comme les villes du Nord.

« M. Eugène Delacroix n'est pas né à Bordeaux, mais il y est né à la peinture, dès 1803. Son père, préfet de la Gironde, faisait décorer le palais impérial par M. Lacour. M. Lacour n'était pas un coloriste, mais il enlevait ses grisailles avec une science et une hardiesse qui surprirent l'enfant. Toutefois, M. Lacour fut le premier maître d'Eugène Delacroix, à peu près comme Boucher fut le maître de David, en sens inverse.

« Le musée ne possède rien de Diaz, mais il possède des tableaux de Brascassat et de Rosa Bonheur. Si Lyon tient l'école des roses, Bordeaux tient l'école des bêtes, Brascassat et Rosa Bonheur sont deux maîtres fort opposés : Brascassat peint bien, mais peint comme une femme, Rosa Bonheur peint comme un homme. Les bêtes de Brascassat semblent ruminer quelquefois à la manufacture de Sèvres; les bêtes de Rosa Bonheur pâturent en pleine nature. Il serait injuste de ne pas reconnaître que M. Brascassat a ses beaux jours: le paysage académique du musée de Bordeaux, *la Mort du sanglier de Calydon*, vaut mieux qu'un paysage académique: le soleil, le vrai soleil a passé là-dessus; il y a du mouvement et de la grâce dans la composition. Le peintre a peut-être eu tort de passer tout à fait à l'école de Paul Potter : puisqu'il n'aimait pas la saine odeur de l'étable, il aurait mieux fait de rester à l'école de Berghem ou de Claude Lorrain, le romancier et le poëte.

« Mademoiselle Rosa Bonheur est une vraie animalière, franche, robuste, persistante. Son atelier est une basse-cour; elle voyage avec l'arche de Noé. Je vous défie de l'acclimater à un salon du faubourg Saint-Germain ou du faubourg Saint-Honoré. Si elle n'entend point chanter le coq, hennir le cheval, mugir la vache, elle se croit déshéritée. Sa voisine a un rossignol, mais elle crie à l'oiseau : Tais-toi, vilaine bête, qui m'empêches d'entendre mes amis de la basse-cour ! »

C'est mercredi qu'a eu lieu l'inauguration des Nouveaux Concerts de Paris, à l'Hôtel Dudon, rue du Helder. Un public énorme assistait à cette réinstallation, qui est réellement d'une coquetterie irrésistible; huit jours de fermeture avaient suffi pour irriter la curiosité parisienne. M. de Besselièvre n'a rien négligé pour le plaisir de ses habitués, et il a été très-bien secondé par l'entrepreneur général, M. Adolphe Belloir, et l'architecte, M. Constantin. Le nouvel emplacement des Concerts de Paris rappelle avec beaucoup de bonheur les dispositions de l'Hôtel d'Osmond; rien ne manque à cette bonbonnière, où tout Paris ira se faire praliner : il y a un café, un jardin, des salles d'attente, des couloirs de dégagement, un tir au pistolet, des jeux innocents; il y a même de plus qu'à l'Hôtel d'Osmond, des loges au premier étage destinées aux familles. On connaît l'étrange procès intenté par madame Poisson aux locataires de l'Hôtel Dudon, lesquels ont pour eux un bail de douze années; espérons que M. de Besselièvre et ses associés ne seront pas inquiétés dans leur juste possession. L'appropriation de l'Hôtel Dudon ne coûte pas moins de cent mille francs.

On parle depuis quelque temps dans le monde des arts d'un tableau du commencement du XVIe siècle représentant *Apollon et Marsyas*, et appartenant à M. Morris-Moor, qui l'a transmis au jugement des personnes les plus compétentes en ces délicates matières. Exposée pendant quelques heures dans le salon carré du Louvre, cette œuvre, de l'opinion de tous, est une des plus charmantes et des plus remarquables de la renaissance italienne. Il y a dans les deux figures d'Apollon et de Marsyas une jeunesse, une fraîcheur de dessin, il y a dans la touche une naïveté et une vigueur qui permettent de l'attribuer à un des plus illustres artistes de cette période. A qui d'entre eux revient l'honneur de cette attribution ? telle est la question secondaire que mérite cette œuvre. Sans vouloir en rien essayer de la décider, nous dirons que le nom du Francia a été opposé avec de grands avantages à celui de Raphaël. Celui-ci, du reste, aurait connu et admiré ce tableau. Il en existe en effet un dessin dans le volume qui figure dans la salle de l'Académie de Venise, à côté du beau dessin qu'il fit sans doute à la même époque, d'après la gravure si connue de l'ensevelissement de Mantegna. Le tableau dont nous parlons figurait dans la collection de William Young Ottley, sous le nom de Mantegna, mais quel que soit son auteur, on peut assurer que c'est une composition d'une importance capitale.

La direction générale des musées a fait récemment l'acquisition d'un tableau de Rembrandt représentant *un bœuf écorché suspendu à l'étal d'un boucher*. Cette peinture, d'une couleur incomparable et d'une réalité prodigieuse, est exposée depuis quelques jours dans une travée de la grande galerie du musée, accessible aux artistes, mais fermée encore aux visiteurs. L'administration a également acquis dans ces derniers temps une œuvre gracieuse du chevalier Roslin, c'est le portrait de sa femme, Marie-Suzanne Giroust, vêtue d'une robe de satin blanc; elle est debout et représentée tenant une guirlande de fleurs qu'elle offre à l'Amour. Cette peinture, qu'on rentoile en ce moment, sera exposée, dit-on, après sa restauration.

Gravure du numéro :

Salon de 1857. — **LA FORTUNE ET LE JEUNE ENFANT**,

D'après M. Paul Baudry, gravé par M. Metzmacher.

M. Paul Baudry était encore à Rome lorsqu'il peignit, il y a trois ans, cette charmante illustration d'une fable charmante, *la Fortune et le Jeune Enfant*. Le tableau fut envoyé à Paris et exposé pour la première fois à l'École des Beaux-Arts, à la grande surprise de l'Académie, qui ne reconnaissait plus son élève, à la joie plus grande encore des amateurs, qui estiment dans une peinture l'élégance amoureuse des formes, la grâce des attitudes, les délicatesses du modelé, la séduction de la couleur. On a revu au Salon de 1857 *la Fortune et le Jeune Enfant*; la critique et le public se sont trouvés d'accord, et le succès de M. Baudry est aujourd'hui consacré.

Cette belle composition fait partie du Musée du Luxembourg.

Le directeur : ÉDOUARD HOUSSAYE.

HISTORIQUE DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE.

I

On connaît mieux l'histoire littéraire de la Comédie-Française que son histoire proprement dite, les faits qui touchent à son établissement, à ses prospérités, à ses vicissitudes, tout ce qui compose en quelque sorte les mœurs du sujet.

Cette histoire, éparse de tous côtés, il nous a paru intéressant et utile de l'écrire, en ne glanant que la fleur des détails et sans nous abandonner à des développements qui importent plus aux érudits qu'aux gens du monde.

Tout agréable qu'il se présente, le sujet a cependant ses écueils. A chaque pas, en effet, que vous risquez sur un pareil terrain, vous faites lever un vol nombreux d'anecdotes plus ou moins authentiques dont le triage est de rigueur si vous tenez à cette pudeur de plume, la vertu première de tout écrivain qui se respecte. Est-il possible, par exemple, de rapporter la chanson composée en 1779 sur les dames de la Comédie, et que Bachaumont a le courage d'insérer tout au long dans ses mémoires? Pourrait-on davantage raconter d'après Chevrier l'aventure dont mademoiselle Brillant est l'héroïne? D'une autre part, afin de conserver quelque sel au récit, on ne peut pas s'interdire toutes les friandises de la matière. La loi est donc d'accueillir ou d'indiquer ce qui demeure curieux sans pour cela être rehaussé de trop fortes épices.

Une règle essentielle encore, dans un sujet d'une gravité si secondaire, est assurément, si bien informé qu'on soit d'ailleurs, de n'y pas déployer une érudition trop vétilleuse ou trop tendue. Il ne faut jamais approcher avec des mines pédantes les rubans verts d'Alceste ni la fontange de Célimène. C'est pourquoi, tout en citant les sources auxquelles on peut recourir pour de plus amples renseignements, nous nous sommes interdit les notes qui auraient rendu moins courante la lecture de ces choses légères.

Dans quelques anciens recueils et entre autres dans le *Répertoire universel de Jurisprudence*, on trouve à l'article Comédien, une lettre de cachet adressée au lieutenant de police. Cette lettre signée Louis et plus bas Colbert, datée de Versailles le 22 octobre 1680, ordonne la jonction des deux troupes dramatiques alors existantes, celle de l'Hôtel de Bourgogne et celle de la rue Guénegaud. S'autorisant d'une citation relevée sur les registres de la troupe de Molière, M. Regnier, dans *Patria*, fait remonter au 25 août 1680 la première représentation des comédiens réunis. D'autre part, l'une des clauses d'un contrat passé devant notaires, l'année suivante, par les comédiens eux-mêmes, fixe au 28 août cette première représentation. Il se peut que la fusion se soit dès lors effectuée sur des ordres verbaux et par un consentement réciproque, mais la fondation officielle n'est, il nous semble, que du 22 octobre 1680. Cette date est bien celle qu'il convient d'assigner à la création de la Comédie-Française.

L'histoire de la Comédie a cela d'intéressant que les plus lointains essais, les premiers vagissements de l'art dramatique national aboutissent tous à son établissement comme à un centre naturel qui les absorbe. Bien qu'ouvert dès 1671, l'Opéra ne peut certes pas les revendiquer. De sorte qu'on ne peut toucher aux origines de la Comédie sans remonter aux plus anciennes tentatives qui sont comme les premières frondaisons de son arbre généalogique. Mais ici, négligeant à dessein tous les prolégomènes du sujet, nous ne prendrons les choses qu'en 1680.

Le premier règlement, accompagné d'une pension annuelle de 12,000 livres, établissait vingt et une parts, plus un quart, réparties entre vingt-sept acteurs. Voici les noms des premiers sociétaires : Champmeslé, Baron, Poisson, Beauvilliers, La Grange, Hubert, La Thuillerie, Rosimont, Hauteroche, Guérin, à part entière; du Croisy, Raisin, de Villiers, Verneuil, à demi-part; Beauval, à un quart. Mesdemoiselles Champmeslé, Beauval, Guérin, Belonde, de Brie, d'Ennebaut, du Pin, Guyot, à part entière; Angélique du Croisy, Raisin, à demi-part; de la Grange et Baron, à un quart. Survint en 1685 un second règlement, formulé par madame la Dauphine, princesse de Bavière, qui se préoccupait fort de la Comédie. Ce nouveau règlement, appendice du premier et promulgué sous le *bon plaisir du Roi*, établit vingt-trois parts. Enfin, comme du

collége des Quatre-Nations récemment établi par Mazarin dans le voisinage, et de la foule attirée par le théâtre, il résultait un encombrement funeste au quartier, le roi permit aux comédiens d'acquérir le jeu de paume de l'Etoile, dans la rue des Fossés-Saint-Germain. Le lieutenant de police La Reynie eut ordre de tenir la main à l'exécution du permis. Après l'achat de l'emplacement et la construction de la salle, on trouva que la dépense montait à deux cent mille livres. Pour acquitter cette dette sur les revenus du théâtre, on partagea la somme en vingt-trois parts correspondant chacune aux parts des comédiens dans les bénéfices. Ceux qui ne touchaient que demi-part ne contribuèrent que dans la même proportion à cette dépense. Telle est la naissance de la Société, qui dure encore; car admirez la moquerie des destinées : les gouvernements les plus despotiquement assis ont croulé, les dynasties les plus augustes ont fait naufrage, et la petite république des Comédiens français, dont Louis XIV et Colbert ont rédigé la charte, charte revisée au Kremlin par Napoléon, cette république, travaillée de dissensions éternelles, traverse les temps et les révolutions sans sombrer. Les héritiers du grand roi ont vu le sceptre leur échapper, Mondory et Bellerose ont des successeurs directs et plus ou moins légitimes. Sur les ruines de tous les pouvoirs, sur les écroulements de toute sorte qui jonchent le sol du pays, se dresse encore le poignard inoffensif de M. Beauvallet et brille toujours le voluptueux sourire de mademoiselle Judith.

Mais trêve à l'ironie des rapprochements, restons dans la gravité du récit.

C'est donc avec un répertoire tout formé et glorieux (Corneille, Molière, Racine étaient venus) que les Comédiens français, régulièrement constitués, ouvrirent le 18 avril 1689 par *Phèdre* et *le Médecin malgré lui* leur nouvelle salle, construite sur les dessins de François d'Orbay. Le monument, qui quatre-vingts ans plus tard sembla insuffisant, se déployait sur un front de dix toises et se composait de deux étages, percés chacun de six croisées. Un fronton triangulaire le couronnait, dans le tympan duquel figurait une Minerve en demi-relief. Au-dessus étaient sculptées les armes de France et plus bas on lisait dans un cartouche cette inscription en lettres d'or : « Hôtel des Comédiens du roy, entretenu par Sa Majesté. » Un grand balcon, au-dessous duquel s'ouvraient quatre portes uniformes, régnait tout le long de l'édifice. Le plafond de la salle était peint par Bon Boullongne. Le rideau portait un phénix sur un bûcher avec ces mots pour devise : « Je renais. » En 1720, on substitua au phénix une Thalie couronnée de lierre, le masque en main. Cette figure, de grandeur naturelle, était accompagnée de quatre médaillons représentant Aristophane, Eupolis, Cratinus et Plaute. La façade en pierre de taille existe encore, la Minerve se montre toujours aux regards des habitués du café Procope, mais le balcon a disparu, les portes sont métamorphosées en devantures de boutiques, et la salle elle-même, ô injure des temps! est à cette heure un magasin de papier.

Les Comédiens occupèrent leur nouvelle demeure de 1689 jusqu'en 1770, et ce ne sont pas leurs moins brillantes destinées qui s'accomplirent entre ces deux dates. Quelle époque, en effet, radieuse dans l'histoire du génie national : le dix-septième siècle parvenu à sa magnifique apogée et le dix-huitième déroulant toutes ses mouvantes perspectives ! Lorsque les sciences comme les lettres rayonnaient d'un mutuel éclat; lorsque les arts à l'envi, peinture, statuaire, poésie et musique, se développaient de concert sous l'inspiration toute-puissante d'une société avide des jouissances de l'esprit, l'art du théâtre ne fit point tache dans l'ensemble et ne demeura point en arrière dans l'épanouissement universel. C'est de ce moment surtout que, par la curiosité et la polémique, le théâtre prit une si grande place dans les plaisirs de la nation et aimanta en quelque sorte les regards et les esprits. Le café Procope, ouvert juste en face de la nouvelle salle et qui hérita de la vogue du café Laurent, fameux par les couplets qui perdirent Rousseau, fut pour tout *dilettante* de la Comédie une annexe nécessaire du théâtre où se continuaient les controverses commencées au parterre. Au sortir de la pièce, les critiques du monde et ceux du métier n'avaient que le ruisseau à franchir pour retrouver une autre arène que sillonnait l'épigramme de ses dards les plus aigus. Solide était l'armure du poëte et celle du comédien, si elle résistait aux coups de ces impitoyables archers.

Dans le voisinage du théâtre se trouvait aussi le fameux cabaret de l'*Alliance*, tenu par Forel, où se réunissaient volontiers les acteurs et à la porte duquel mourut Champmeslé, un jour qu'il buvait en compagnie de Beaubourg et de Desmares.

Le parterre, debout alors, faisait souvent payer cher sa fatigue. C'était une phalange remuante, indisciplinée et taquine qu'on n'affrontait pas sans périls et sans anxiétés. On n'avait pas encore imaginé de lui donner pour dictateur un chef de claque qui, les jours de grande lutte, aidé de nombreux et actifs auxiliaires, le tient vigoureusement en respect. C'était alors plus scabreux, mais c'était assurément plus digne. Un vieil auteur a tracé un mouvant portrait de ce juge capricieux et redoutable : « Il se prévient, dit-il, de haine et d'amitié sans sujet; il se prend de mauvaise humeur; il en porte l'excès jusqu'au déraisonnable; rien ne peut se dérober à ses emportements. Quelquefois il se prête par malignité ou par faiblesse aux cabales tumultueuses... Vous n'entendez plus alors que des cris redoublés, que des huées indécentes. L'esprit de vertige devient l'esprit dominant. Par bonheur ces occasions sont rares; les abeilles irritées s'apaisent par un peu de poussière. » Le parterre avait souvent maille à partir avec les spectateurs de haute lignée et de finance placés à cette époque sur la scène même, à l'entour des acteurs. On se traitait assez rudement de part et d'autre. En 1735, par exemple, à une représentation d'une tragédie quelconque de l'abbé Le Blanc, il arriva qu'un certain chevalier de Tintiniac, officier dans les gardes françaises, se tenant debout pendant un entr'acte au milieu du théâtre, on lui cria du parterre : « Faites l'annonce ! » M. de Tintiniac fit d'abord mine de ne pas comprendre, mais les clameurs redoublèrent et l'on poussa les choses jusqu'à lui dire : « Eh ! l'homme à l'habit gris de fer, galonné en or, annoncez donc ! » Alors le

chevalier, ne pouvant plus éluder l'apostrophe, s'avança vers la rampe et répondit ces propres mots : « J'annonce que vous êtes des drôles que je rouerai de coups. » Le parterre accepta la réplique et garda le silence. Une autre fois, à une époque antérieure, le grand Condé, qui avait eu le désagrément de lever le siége de Lérida, se trouvait, peu de temps après cet échec, à la première représentation d'une pièce dont il protégeait l'auteur. Il s'aperçut bientôt qu'une cabale était organisée contre l'ouvrage, et fixant ses regards sur le parterre il remarqua un individu qui semblait conduire la manœuvre. Aussitôt, montrant du doigt le personnage, le prince cria de l'arrêter. Mais notre homme, levant la tête avec fierté, répondit avec autant d'à-propos que d'impertinence : « On ne me prend pas, je me nomme Lérida ! » et il disparut dans la foule.

Pour peu que les choses allassent mal au gré du parterre, on sommait en chœur le semainier de venir donner des explications ou recevoir des ordres. Les apostrophes les plus violentes éclataient alors comme des fusées ironiques au nez de l'orateur de la troupe. Les cris de « la Clairon à l'hôpital ! », ces cris fameux qui amenèrent la retraite de la superbe Hippolyte, marquent assez le ton de ces remontrances, auxquelles les comédiens déconcertés ne répondaient guère que par les plus humbles attitudes. Ainsi, quand au sujet de cette même affaire Bellecour vint, le 19 avril 1765, faire amende honorable, il débuta en ces propres termes: « C'est avec la plus vive douleur que nous nous présentons devant vous; nous ressentons la plus grande amertume de vous avoir manqué... il n'est aucune satisfaction qu'on ne vous doive. » Quinault-Dufresne se tira beaucoup plus dignement d'une de ces situations pénibles. C'est ce même Dufresne qui, dans sa vanité risible, disait naïvement : « On me croit heureux, erreur populaire! J'échangerais ma condition contre celle d'un gentilhomme qui mange tranquillement douze mille livres de rente dans son vieux château. » Un soir donc qu'il jouait dans une certaine tragédie de *Childéric*, un spectateur lui cria : « Plus haut ! — Et vous, plus bas! » osa dire l'acteur offensé. Aussitôt les clameurs du parterre emplissent la salle, on interrompt la pièce, la police intervient, et Dufresne est contraint de faire des excuses. « Messieurs, dit-il en s'inclinant, je n'ai jamais mieux senti la bassesse de mon état que par la démarche que je fais en ce moment. » Ce mélange de hauteur et d'humiliation désarma les spectateurs, et les applaudissements firent la paix. D'autres fois ces altercations étaient égayées des plus burlesques épisodes. Le parterre s'avisa un jour d'exiger pour le lendemain *Ariane*, qui était le triomphe de mademoiselle Duclos. Précisément l'actrice se trouvait alors dans un état aussi intéressant qu'illégitime, et Dancourt, chargé de répondre, voulant expliquer cet état sans l'avouer, figura d'un geste l'obésité temporaire qui mettait obstacle au désir exprimé. A l'instant la Duclos, qui le guettait dans les coulisses, s'élance d'un bond sur la scène, applique une main furieuse sur la joue de l'acteur ahuri, et se tournant vers la salle : A demain *Ariane!* » dit-elle avec majesté. On pense bien que ce soir-là le parterre s'amusa.

Sous l'ancienne monarchie, les Comédiens français jouaient ordinairement à la cour depuis la Saint-Martin jusqu'au jeudi d'avant la Passion. Lorsque le roi allait à Fontainebleau, une partie de la troupe suivait la cour, et alors, outre ses appointements habituels, chaque acteur touchait une pistole par jour durant le voyage.

L'usage voulait que les Comédiens touchassent eux aussi leurs redevances. Quand ils jouaient au Louvre, les officiers de la fruiterie leur apportaient ponctuellement trois pièces de bois, une bouteille de vin, un pain et deux bougies blanches; à Saint-Germain, il leur était alloué en plus un flambeau pesant deux livres.

Il paraît que le confortable s'était installé au théâtre dès 1674, car le vieux Chapuzeau, dans la nomenclature du personnel, mentionne la distributrice des liqueurs et des confitures. Elle se tenait devant un comptoir orné de lustres et assorti en été de limonade, d'eau de framboises, de groseilles et de cerises. L'hiver, outre les confitures sèches et les oranges, on trouvait là du rosolio et des vins d'Espagne. « J'ai vu le temps, ajoute l'écrivain, que l'on ne tenait dans ces mêmes lieux que de la bière et de la simple tisane, sans distinction de romaine ni de citronnée ; mais tout va en ce monde de bien en mieux, et de quelque côté que l'on se tourne, Paris ne fut jamais si beau ni si pompeux. » Que serait-ce donc si le bonhomme Chapuzeau tenait la plume de notre temps ! Il est vrai que ce n'est point à l'article du buffet qu'aurait à se produire son enthousiasme de revenant émerveillé : les choses sont sur ce point restées à peu près les mêmes, ce qui s'explique par le foisonnement moderne des cafés, alors presque inconnus dans Paris.

On trouve dans quelques anciens règlements abrogés certaines dispositions singulières, qui sont piquantes à rapporter. Ainsi, pour le vote sur les pièces soumises au jugement du comité, chaque membre recevait du semainier trois fèves : une blanche pour l'acceptation simple, une marbrée pour l'acceptation avec changements, une noire pour le refus. L'acteur qui ne savait pas son rôle était condamné à une amende de douze livres, et en cas de récidive, aux arrêts jusqu'à nouvel ordre. Les pages, même en payant, ne pouvaient se placer qu'au parterre ou aux troisièmes loges. Il était interdit à tout domestique en livrée d'entrer au spectacle. Les auteurs *externes* avaient la préférence sur les auteurs comédiens pour la représentation de leurs pièces. Les œuvres nouvelles de ces derniers ne pouvaient être jouées que pendant l'été, et celles des premiers devaient l'être pendant l'hiver, depuis la Toussaint jusqu'à Pâques.

« Le dix-huitième siècle, écrit avec justesse M. Regnier dans *Patria*, est, au point de vue du jeu dramatique, le grand siècle du théâtre. » Et, en effet, elle serait longue la liste de toutes les figures qui nous apparaissent dans ce lointain, la plupart sous le tendre éclat des pastels à demi effacés. C'est, par exemple, et mademoiselle Duclos et mademoiselle Desmares, contemporaines de mademoiselle Lecouvreur, et qui avaient reçu le poignard tragique des mains de la Champmeslé et de la Desœillets, le maniant au reste dans le goût de ces dernières. C'est, tout à l'aube du siècle, mademoiselle Raisin, qui inspire au duc de Bourgogne une

passion partagée dont les plaisirs se rachetaient par des jeûnes partagés aussi. Ces noms en appellent d'autres que je citerai sans liaison, au hasard de leurs capricieuses destinées. Mademoiselle Dumesnil, tragédienne énergique mais inégale, qui, au dire de Bachaumont, puisait sa verve dans le vin. Mademoiselle Clairon, sa rivale hautaine, d'une déclamation ampoulée et hurlante, dont la voix lourde était entrecoupée de hoquets peu flatteurs, mais qui avait des entrailles et jouait à merveille la *princesse quittée*, telle que Ariane et Didon. Mademoiselle Gaussin, le charme en personne, qui ravissait La Harpe lui-même. Mademoiselle Dangeville, la soubrette modèle. Mademoiselle Hus, dont le mobilier, grâce aux libéralités de M. Bertin, trésorier des *parties casuelles*, valait plus de cinq cent mille livres, somme énorme pour le temps, mais on a vu mieux depuis. Mademoiselle Doligny, encore une charmante qui faisait tourner toutes les têtes de son côté. M. le marquis de Gouffier, éperdument amoureux d'elle, la voulait épouser; Molé, jeune alors, en voulait faire autant, ce qui inspira une telle jalousie à mademoiselle Préville, sa maîtresse, qu'elle en tomba malade. « Ce bel exemple lui ferait beaucoup d'honneur, dit plaisamment ce railleur de Bachaumont, si elle poussait l'héroïsme jusqu'à en mourir. » Les deux sœurs Sainval et mademoiselle Vestris, dont les rivalités soulevèrent, en 1779, une des plus orageuses querelles qui soient à consigner dans ces annales, où le temple de Janus n'est jamais fermé. Mademoiselle Candeille, chère à Vergniaud. Mademoiselle Fanier, aimée de Dorat, jolie avec le jeu et l'organe d'une poissarde. La fastueuse Raucourt, qui avait dix à douze chevaux dans son écurie, deux ou trois petites maisons, une quinzaine de domestiques, et qui, perdue de dettes, harcelée par une meute de créanciers, s'évadait un beau matin en uniforme de dragon. Mademoiselle Olivier, ravissante Anglaise, très-blonde avec des yeux fort noirs, qui, la première, joua Chérubin, et qui mourut adolescente en 1787, comme mademoiselle Mélanie Laballe, autre ingénue d'une rare beauté en 1748. Enfin, le dix-huitième siècle finissant vit briller mademoiselle Contat et poindre mademoiselle Mars. Les illustrations d'hommes sont tout aussi nombreuses. C'est d'abord la dynastie des comiques : Armand, cet acteur si bien fait qui reçut de La Thorillière le manteau des Crispins qu'il transmit à Auger, lequel à Poisson, lequel à Préville le plus parfait de tous, lequel à Dazincourt, qui eut l'insigne honneur d'établir *Figaro* et la gloire de donner des leçons à Marie-Antoinette. C'est ensuite les trois tragédiens de génie : Baron, « qui ne rendait jamais le vers, mais la situation, mais le sentiment ; » Lekain et Talma, autour desquels se groupent Sarrazin, Monvel, Larive et Brisard ; ce dernier, simple, noble et touchant, est surtout à distinguer; de plus, homme de foi et de relations sûres. Dans la haute comédie, Granval et Bellecour, qui portèrent galamment l'habit brodé, les manchettes et la poudre, furent éclipsés par Molé et Fleury dans les rôles dits de grand trottoir.

Il ne faudrait pourtant pas être dupes de ces renommées disparues et d'un contrôle désormais impossible. Le passé a des mirages dont il est bon de se défier. Une lampe fumeuse a parfois dans le lointain le prestige d'une étoile. Si donc il est certain, et d'ailleurs fort concevable, que la comédie était rendue alors avec de plus grands airs, avec plus d'aisance et un meilleur ton ; par contre, il n'est pas moins présumable que la tragédie était guindée sur un trop pompeux cothurne, qu'elle était déclamée et chantée plus souvent qu'elle n'était parlée avec ce naturel qu'on préconise, sans pouvoir presque jamais l'obtenir, et qui est peut-être incompatible avec le genre. « Les acteurs tragiques, observe Collé en 1750, déclament comme des forcenés, et sont outrés à faire grincer les dents. » Il est malaisé d'ailleurs de formuler à pareille distance un jugement sûr, une opinion fixe, avec les renseignements contradictoires que fournissent les témoignages contemporains. En 1778, Voltaire, évoquant ses souvenirs, écrivait : « Dufresne n'avait qu'une belle voix et un beau visage ; Beaubourg était un énergumène ; Baron était plein de noblesse, de grâce, de finesse ; Lekain seul a été véritablement tragique. » Mais le 2 avril 1755, il avait écrit, au sujet de Lekain : « Ce qui n'est que noble et fier, ce qui ne demande qu'une voix sonore et assurée, périt absolument dans sa bouche. Les organes ne se déploient que dans la passion. » Et plus plaisamment, le..... octobre de la même année : « On dit que Lekain a joué à Fontainebleau (dans l'*Orphelin de la Chine*), plus en goujat qu'en Tartare, qu'il n'est ni noble, ni amoureux, ni terrible, ni tendre, et que Sarrasin a l'air d'un vieux sacristain de pagode. » Telle est l'alternative, auquel croire et auquel entendre ?

Si j'abordais, dans ce dix-huitième siècle, réputé si corrompu, la chronique amoureuse des coulisses, je rencontrerais parmi ces liaisons beaucoup d'épisodes où le caprice les ennoblit, où le désintéressement les épure ; ce qui prouve que le charme, la fantaisie, le sentiment même y comptaient alors pour quelque chose. On y surprend parfois un battement au cœur de la femme et une larme à ses paupières. C'est que l'amour, à cette date, ne se montrait point à toute heure sous les traits d'un joaillier d'Amsterdam, qui pèse à son scrupuleux trébuchet les génovines de l'un et la beauté de l'autre. Si, dans une de ses comédies burlesques, Piron a pu faire dire avec justesse à l'Amour :

> Les écus sont mes armes,
> La bourse est mon carquois,

cette plaisanterie, d'application universelle, n'atteint pas plus son époque que les autres.

Quelques-unes de ces dames, après avoir beaucoup aimé et avoir promené leurs grâces à grandes guides des boulevards au Cours-la-Reine, étaient prises de brusques repentirs. La dévotion essuyait le fard à leur visage, l'eau bénite mouillait leurs cheveux encore tout trempés de parfums profanes. C'est ce qui arrivait à mademoiselle Luzy dont la conversion, suspecte à Sophie Arnould, lui inspirait ce mot malin : « Elle s'est faite sainte dès qu'elle a su que Dieu s'est fait homme. » Une seule, mademoiselle Gauthier, quitta le théâtre pour le couvent (1726).

Au nombre de celles qui tinrent avec le plus d'éclat leur emploi d'*amoureuse* sur la scène et au dehors, il faut inscrire en première ligne cette charmante Gaussin, qui

guérissait avec tant de complaisance les ravages causés dans les cœurs par sa beauté. «Cela leur fait tant de plaisir et à moi si peu de peine! » disait-elle avec une sorte de mansuétude charitable; si bien que dans une pièce de Destouches, *la Force du naturel* on accueillait toujours avec sourire ce vers qui s'appliquait à l'ingénue représentée par Gaussin.

Je crois que de sa vie elle ne dira non.

Un peu plus tard, mademoiselle Dubois, à peu près nulle comme talent, faisait grand bruit par les grâces très-courtisées de sa personne. « Dites-lui d'aimer, écrivait Voltaire, le théâtre appartient à l'amour. » Il paraît qu'elle n'avait pas besoin des encouragements du patriarche de Ferney qui, voyant son conseil trop bien écouté, lui adressait ensuite ce gentil madrigal en manière de remontrance.

O toi, dont les attraits embellissent la scène,
Toi que l'Amour jaloux dispute à Melpomène,
Séduisante Dubois, réponds à nos désirs.
C'est assez sommeiller dans le sein des plaisirs,
Ose enfin te placer au rang de tes modèles :
La gloire te sourit et te promet des ailes;
Ose, et prenant ton vol vers l'immortalité,
Fixe par le talent l'éclair de ta beauté.

Mais la belle prisait moins les lauriers que les roses, elle prolongeait sa vie joyeuse, et Dorat, évincé de son galant *réduit*, lui reprochait dans le style du temps ses cruautés intermittentes :

Chassé deux fois, c'est trop, friponne.

La Comédie-Française n'avait alors ni directeur, ni commissaire du gouvernement accrédité près d'elle. Elle était *gouvernée* par MM. les gentilshommes de la Chambre du Roi, qui, vers 1760, étaient M. le duc d'Aumont, M. le maréchal duc de Richelieu, M. le duc de Fleury, M. le duc de Duras, et *conduite* par les intendants des menus-plaisirs, qui, vers la même date, étaient M. de Fontpertuis, M. de la Ferté, M. de la Touche. C'étaient ces personnages qui veillaient à l'exécution des règlements, qui accordaient les ordres de début, qui intervenaient souvent dans la distribution des rôles, qui enfin tranchaient tous les différends de la Compagnie. Ces administrateurs un peu despotes, dont la raison suprême était le For-l'Évêque, ont-ils toujours rempli leur office avec toute l'austérité de magistrats inaccessibles aux faiblesses humaines? Le bon droit a-t-il constamment dicté leurs arrêts? Les traditions, je l'avoue, sont unanimes à inspirer des doutes sur ce point, mais je ne vois là matière ni à beaucoup d'étonnement ni à beaucoup d'indignation. Dans les affaires de cette nature où l'agrément a une si grande part, on est très-porté à excuser de légers passe-droits quand c'est la beauté qui sollicite et la galanterie qui accorde. Ces petits abus d'ailleurs pour lesquels on est si plein d'indulgence, en dehors du théâtre toutefois, il faut doublement les pardonner à de si fiers blasons, car on assure qu'à des époques beaucoup moins aristocratiques, ils n'étaient pas au nombre de ceux qui avaient complétement disparu.

Pour une faiblesse de cette sorte il aurait pu en cuire au maréchal de Duras si, en ce siècle philosophe, le vieux Céladon n'eût opposé un dédain stoïque aux criailleries de la ville. Il se trouva fort engagé dans une querelle allumée entre deux tragédiennes, toutes deux médiocres, mais l'une jolie et l'autre laide; le vieux gentilhomme de la Chambre tenait pour la jolie. Forte de son appui, mademoiselle Vestris avait superbement octroyé certains rôles de son emploi à mademoiselle Sainval l'aînée, qui regimba sous le coup de cette libéralité insultante. A une note du *Journal de Paris*, émanée de la Vestris, la Sainval répondit par un mémoire; des couplets cyniques du marquis de Louvois coururent, et les choses s'envenimèrent au point qu'il fallut doubler la garde pour contenir le parterre devant l'actrice favorite. Quelle bonne fortune pour les rieurs en ces jours joyeux! Comme c'était un temps de guerres navales, on imagina de partager en deux escadres tout le personnel de la Comédie. L'escadre blanche, portant le pavillon de Vénus, avait pour chef l'amiral Vestris, et l'escadre rouge, portant le pavillon de Melpomène, était conduite par l'amiral Sainval. Mademoiselle Raucourt tenait la mer en pirate. Autour de chaque pavillon se groupaient ses partisans respectifs, montant celui-ci un vaisseau, celle-là une frégate : Desessarts commandait le *Balourd*, mademoiselle Luzy la *Coquette*. Ainsi des autres, le tout accompagné de notes outrageantes. Le maréchal n'était pas épargné. On répandait chaque soir, un peu sous le manteau, le bulletin des hostilités; Bachaumont s'en faisait le moniteur empressé et clandestin. « L'amiral Vestris a donné chasse à l'amiral Sainval qui, contrarié par les vents et mal secondé des siens, a été coupé et forcé de gagner un port neutre. » Ce port n'était autre que la ville de Clermont en Beauvoisis, où le vieux duc avait eu le fâcheux crédit de faire exiler mademoiselle Sainval.

Ces gentilshommes de la Chambre étaient au reste pour les comédiens d'excellents modèles de tenue et de manières; ils étaient en outre de fins connaisseurs et des juges très-compétents lorsqu'ils n'étaient pas séduits. C'est ainsi qu'on doit au comte de Lauraguais la suppression des bancs qui encombraient le théâtre, usage singulier contre lequel avaient longtemps réclamé tous les gens de goût. On se figure aisément toute la gêne et tout le désordre qui devait en résulter pour la représentation. Toute illusion était détruite. On ne savait si le jeune seigneur qui prenait place n'était pas l'amoureux de la pièce; de là ce vers :

On attendait Pyrrhus, on vit paraître un fat.

Voltaire fut un de ceux qui demandèrent le plus souvent et le plus vivement cette réforme, et M. de Lauraguais, en l'opérant, accorda douze mille livres aux comédiens comme indemnité des pertes d'argent qu'elle leur causait. Cette suppression des bancs date du 23 mai 1759, suivant Mouhy, et l'on donna ce soir-là les *Troyennes* de Châteaubrun, les nombreux personnages de cette tragédie rendant plus faciles à sentir les avantages de l'innovation.

Une autre réforme non moins essentielle et aussi désirée,

et dont mademoiselle Clairon et Lekain prirent dès 1755 l'initiative, c'est la réforme alors si urgente du costume. C'était un spectacle étrange et cependant admis de voir les acteurs représenter les Grecs avec des chapeaux ornés de plumes gigantesques, des gants blancs et des culottes bouclées suivant la mode française. Tantôt, disait Marmontel frondant cet abus dans un article de l'*Encyclopédie*, tantôt c'est Gustave (Dufresne) qui sort des cavernes de Dalécarlie en habit bleu céleste, à parement d'hermine; tantôt c'est Pharasmane (Sarrazin) qui, vêtu d'un habit de brocart d'or, dit à l'ambassadeur de Rome :

> La nature marâtre, en ces affreux climats,
> Ne produit au lieu d'or que du fer, des soldats.

Quand les paniers furent inventés, on comprend que Cidalise, que Célimène et Araminte s'astreignissent à cette mode incroyable; mais qu'Andromaque, Cléopâtre et Mérope parussent costumées de la sorte, et cela dans un siècle si chatouilleux sur toutes les convenances, c'est vraiment là un anachronisme fabuleux. Mademoiselle Clairon travailla la première à détruire cette coutume. On consulta les peintres, on dessina les habits d'après l'antique, et les yeux ne furent plus choqués de cette disparate grotesque. C'est par l'*Orphelin de la Chine* qu'on essaya la fidélité ou du moins l'approximation du costume, car la réforme ne fut pas complète, et Talma, quarante ans plus tard, eut beaucoup à corriger la pratique sur ce point. Il reste, ou le sait, encore bien à faire.

Dès 1753, il s'établit un usage, depuis longtemps abandonné, celui de clore certaines pièces par des ballets. C'était encore une manière de tempérer le sérieux du répertoire et une concession aux frivoles exigences du public. On remit quelques petits ouvrages de Dancourt, tels que *les Trois Cousines* et *le Moulin de Javelle*, que terminèrent des pantomimes et des danses exécutées par Cosimo, Maranesi et mademoiselle Bugiani, de l'Opéra-Italien. La jolie mademoiselle Hus dansa aussi dans les *Hommes*, de Sainte-Foix, au grand plaisir du parterre, que ces *gargouillades*, comme Grimm les appelle, allèchaient plus que les belles scènes du *Misanthrope* et de *Cinna*. Mais ces expédients de mauvais aloi furent bientôt traversés par l'Opéra, dont ils inquiétaient le privilége. Le procès était pendant lorsque, pour comble d'humiliation, ces dames de la Comédie, mademoiselle Gaussin en tête, furent à Compiègne se jeter aux pieds du roi, et par l'entremise de madame de Pompadour, on trouva moyen d'accommoder l'affaire. Les ballets furent provisoirement maintenus.

A. DESPLACES.

(La suite au prochain numéro.)

GALERIE DU XIXe SIÈCLE

XIII

HONORÉ DE BALZAC.

III

Nous avons raconté l'anecdote du trésor enfoui par Toussaint Louverture, non pour le plaisir de narrer une historiette bizarre, mais parce qu'elle se rattache à une idée dominante de Balzac,—l'argent.—Certes, personne ne fut moins avare que l'auteur de *la Comédie humaine*, mais son génie lui faisait pressentir le rôle immense que devait jouer dans l'art ce héros métallique, plus intéressant pour la société moderne que les Grandisson, les Desgrieux, les Oswald, les Werther, les Malek-Adhel, les René, les Lara, les Waverley, les Quentin-Durward, etc.

Jusqu'alors le roman s'était borné à la peinture d'une passion unique, l'amour, mais l'amour dans une sphère idéale en dehors des nécessités et des misères de la vie. Les personnages de ces récits tout psychologiques ne mangeaient, ni ne buvaient, ni ne logeaient, ni n'avaient de compte chez leur tailleur. Ils se mouvaient dans un milieu abstrait comme celui de la tragédie. Voulaient-ils voyager, ils mettaient, sans prendre de passe-port, quelques poignées de diamants au fond de leur poche, et payaient de cette monnaie les postillons, qui ne manquaient pas à chaque relai de crever leurs chevaux ; des châteaux d'architecture vague les recevaient au bout de leurs courses, et avec leur sang ils écrivaient à leurs belles d'interminables épîtres datées de la tour du Nord. Les héroïnes, non moins immatérielles, ressemblaient à des *aqua-tinta* d'Angelica Kauffmann : grand chapeau de paille, cheveux demi-defrisés à l'anglaise, longue robe de mousseline blanche, serrée à la taille par une écharpe d'azur.

Avec son profond instinct de la réalité, Balzac comprit que la vie moderne qu'il voulait peindre était dominée par un grand fait,—l'argent,— et dans *la Peau de chagrin*, il eut le courage de représenter un amant inquiet non-seulement de savoir s'il a touché le cœur de celle qu'il aime, mais encore s'il aura assez de monnaie pour payer le fiacre dans lequel il la reconduit.—Cette audace est peut-être une des plus grandes qu'on se soit permise en littérature, et seule elle suffirait pour immortaliser Balzac. La stupéfaction fut profonde, et les purs s'indignèrent de cette infraction aux lois du genre, mais tous les jeunes gens qui, allant en soirée chez quelque belle dame avec des gants blancs repassés à la gomme élastique, avaient traversé Paris en danseurs, sur la pointe de leurs escarpins, redou-

tant une mouche de boue plus qu'un coup de pistolet, compatirent, pour les avoir éprouvées, aux angoisses de Valentin, et s'intéressèrent vivement à ce chapeau qu'il ne peut renouveler et conserve avec des soins si minutieux. Aux moments de misère suprême, la trouvaille d'une des pièces de cent sous glissées entre les papiers du tiroir, par la pudique commisération de Pauline, produisait l'effet des coups de théâtre les plus romanesques ou de l'intervention d'une péri dans les contes arabes. Qui n'a pas découvert aux jours de détresse, oublié dans un pantalon ou dans un gilet, quelque glorieux écu apparaissant à propos et vous sauvant du malheur que la jeunesse redoute le plus : rester en affront devant une femme aimée pour une voiture, un bouquet, un petit banc, un programme de spectacle, une gratification à l'ouvreuse ou quelque vétille de ce genre?

Balzac excelle d'ailleurs dans la peinture de la jeunesse pauvre comme elle l'est presque toujours, s'essayant aux premières luttes de la vie, en proie aux tentations des plaisirs et du luxe, et supportant de profondes misères à l'aide de hautes espérances. Valentin, Rastignac, Bianchon, d'Arthez, Lucien de Rubempré, Lousteau, ont tous tiré à belles dents les durs beefsteaks de la vache enragée, nourriture fortifiante pour les estomacs robustes, indigeste pour les estomacs débiles; il ne les loge pas, tous ces beaux jeunes gens sans le sou, dans des mansardes de convention tendues de perse, à fenêtre festonnée de pois de senteur et donnant sur des jardins; il ne leur fait pas manger « des mets simples, apprêtés par les mains de la nature, » et ne les habille pas de vêtements sans luxe, mais propres et commodes; il les met en pension bourgeoise chez la maman Vauquer, ou les accroupit sous l'angle aigu d'un toit, les accoude aux tables grasses des gargotes infimes, les affuble d'habits noirs aux coutures grises, et ne craint pas de les envoyer au Mont-de-Piété, s'ils ont encore, chose rare, la montre de leur père.

O Corinne, toi qui laisses, au cap Misène, pendre ton bras de neige sur ta lyre d'ivoire, tandis que le fils d'Albion, drapé d'un superbe manteau neuf et chaussé de bottes à cœur parfaitement cirées, te contemple et t'écoute dans une pose élégante; Corinne, qu'aurais-tu dit de semblables héros? Ils ont pourtant une petite qualité qui manquait à Oswald,—ils vivent, et d'une vie si forte qu'il semble qu'on les ait rencontrés mille fois;—aussi Pauline, Delphine de Nucingen, la princesse de Cadignan, madame de Bargeton, Coralie, Esther, en sont-elles follement éprises.

A l'époque où parurent les premiers romans signés de Balzac, on n'avait pas, au même degré qu'aujourd'hui, la préoccupation, ou pour mieux dire la fièvre de l'or. La Californie n'était pas découverte; il existait à peine quelques lieues de voies ferrées dont on ne soupçonnait guère l'avenir, et qu'on regardait comme des espèces de glissoires devant succéder aux montagnes russes, tombées en désuétude; le public ignorait, pour ainsi dire, ce qu'on nomme aujourd'hui « les affaires, » et les banquiers seuls jouaient à la Bourse. Ce remuement de capitaux, ce ruissellement d'or, ces calculs, ces chiffres, cette importance donnée à l'argent dans des œuvres qu'on prenait encore pour de simples fictions romanesques et non pour de sérieuses peintures de la vie, étonnaient singulièrement les abonnés des cabinets de lecture, et la critique faisait le total des sommes dépensées ou mises en jeu par l'auteur. Les millions du père Grandet donnaient lieu à des discussions arithmétiques, et les gens graves, émus de l'énormité des totaux, mettaient en doute la capacité financière de Balzac, capacité très-grande cependant, et reconnue plus tard.—Stendhal disait avec une sorte de fatuité dédaigneuse du style : « Avant d'écrire, je lis toujours trois ou quatre pages du Code civil pour me donner le ton. » Balzac, qui avait si bien compris l'argent, découvrit aussi des poëmes et des drames dans le Code : le contrat de mariage, où il met aux prises sous les figures de Matthias et de Solonnet, l'ancien et le nouveau notariat, a tout l'intérêt de la comédie de cape et d'épée la plus incidentée. La banqueroute dans *Grandeur et Décadence de César Birotteau* vous fait palpiter comme l'histoire d'une chute d'empire; la lutte du château et de la chaumière des *Paysans* offre autant de péripéties que le siége de Troie. Balzac sait donner la vie à une terre, à une maison, à un héritage, à un capital, et en fait des héros et des héroïnes dont les aventures se dévorent avec une anxieuse avidité.

Ces éléments nouveaux introduits dans le roman ne plurent pas tout d'abord,—les analyses philosophiques, les peintures détaillées de caractères, les descriptions d'une minutie qui semble avoir en vue l'avenir, étaient regardées comme des longueurs fâcheuses, et le plus souvent on les passait pour courir à la fable. Plus tard, on reconnut que le but de l'auteur n'était pas de tisser des intrigues plus ou moins bien ourdies, mais de peindre la société dans son ensemble du sommet à la base, avec son personnel et son mobilier, et l'on admira l'immense variété de ses types. N'est-ce pas Alexandre Dumas qui disait de Shakspeare : « Shakspeare, l'homme qui a le plus créé après Dieu; » le mot serait encore plus juste appliqué à Balzac ; jamais, en effet, tant de créatures vivantes ne sortirent d'un cerveau humain.

Dès cette époque (1836), Balzac avait conçu le plan de sa *Comédie humaine* et possédait la pleine conscience de son génie. Il rattacha adroitement les œuvres déjà parues à son idée générale et leur trouva place dans des catégories philosophiquement tracées. Quelques nouvelles de pure fantaisie ne s'y raccrochent pas trop bien, malgré les agrafes ajoutées après coup; mais ce sont là des détails qui se perdent dans l'immensité de l'ensemble, comme des ornements d'un autre style dans un édifice grandiose.

Nous avons dit que Balzac travaillait péniblement, et, fondeur obstiné, rejetait dix ou douze fois au creuset le métal qui n'avait pas rempli exactement le moule; comme Bernard Palissy, il eût brûlé les meubles, le plancher et jusqu'aux poutres de sa maison pour entretenir le feu de son fourneau et ne pas manquer l'expérience; les nécessités les plus dures ne lui firent jamais livrer une œuvre sur laquelle il n'eût pas mis le dernier effort, et il donna d'admirables exemples de conscience littéraire. Ses corrections, si nombreuses qu'elles équivalaient presque à des éditions différentes de la même idée, furent portées à son compte par les

éditeurs dont elles absorbaient les bénéfices, et son salaire, souvent modique pour la valeur de l'œuvre et la peine qu'elle avait coûté, en était diminué d'autant. Les sommes promises n'arrivaient pas toujours aux échéances, et pour soutenir ce qu'il appelait en riant sa dette flottante, Balzac déploya des ressources d'esprit prodigieuses et une activité qui eût absorbé complétement la vie d'un homme ordinaire. Mais, lorsque assis devant sa table, dans son froc de moine, au milieu du silence nocturne, il se trouvait en face des feuilles blanches sur lesquelles se projetait la lueur de son flambeau à sept bougies, concentrée par un abat-jour vert, en prenant la plume il oubliait tout, et alors commençait une lutte plus terrible que la lutte de Jacob avec l'ange, celle de la forme et de l'idée. Dans ces batailles de chaque nuit, dont au matin il sortait brisé mais vainqueur, lorsque le foyer éteint refroidissait l'atmosphère de la chambre, sa tête fumait et de son corps s'exhalait un brouillard visible comme du corps des chevaux en temps d'hiver. Quelquefois une phrase seule occupait toute une veille ; elle était prise, reprise, tordue, pétrie, martelée, allongée, raccourcie, écrite de cent façons différentes, et, chose bizarre ! la forme nécessaire, absolue, ne se présentait qu'après l'épuisement des formes approximatives ; sans doute le métal coulait souvent d'un jet plus plein et plus dru, mais il est bien peu de pages dans Balzac qui soient restées identiques au premier brouillon. Sa manière de procéder était celle-ci : quand il avait longtemps porté et vécu un sujet, d'une écriture rapide, heurtée, pochée, presque hiéroglyphique, il traçait une espèce de scenario en quelques pages, qu'il envoyait à l'imprimerie d'où elles revenaient en placards, c'est-à-dire en colonnes isolées au milieu de larges feuilles. Il lisait attentivement ces placards, qui donnaient déjà à son embryon d'œuvre ce caractère impersonnel que n'a pas le manuscrit, et il appliquait à cette ébauche la haute faculté critique qu'il possédait, comme s'il se fût agi d'un autre. Il opérait sur quelque chose; s'approuvant ou se désapprouvant, il maintenait ou corrigeait, mais surtout ajoutait. Des lignes partant du commencement, du milieu ou de la fin des phrases, se dirigeaient vers les marges, à droite, à gauche, en haut, en bas, conduisant à des développements, à des intercalations, à des incises, à des épithètes, à des adverbes. Au bout de quelques heures de travail, on eût dit le bouquet d'un feu d'artifice dessiné par un enfant. Du texte primitif partaient des fusées de style qui éclataient de toutes parts. Puis c'étaient des croix simples, des croix recroisetées comme celles du blason, des étoiles, des soleils, des chiffres arabes ou romains, des lettres grecques ou françaises, tous les signes imaginables de renvoi qui venaient se mêler aux rayures. Des bandes de papier, collées avec des pains à cacheter, piquées avec des épingles, s'ajoutaient aux marges insuffisantes, zébrées de lignes en fins caractères pour ménager la place, et pleines elles-mêmes de ratures, car la correction à peine faite était déjà corrigée. Le placard imprimé disparaissait presque au milieu de ce grimoire d'apparence cabalistique, que les typographes se passaient de main en main, ne voulant pas faire chacun plus d'une heure de Balzac.

Le jour suivant, on rapportait les placards avec les corrections faites, et déjà augmentés de moitié.

Balzac se remettait à l'œuvre, ampliant toujours, ajoutant un trait, un détail, une peinture, une observation de mœurs, un mot caractéristique, une phrase à effet, faisant serrer l'idée de plus près par la forme, se rapprochant toujours davantage de son tracé intérieur, choisissant comme un peintre parmi trois ou quatre coutours la ligne définitive. Souvent ce terrible travail terminé avec cette intensité d'attention dont lui seul était capable, il s'apercevait que la pensée avait gauchi à l'exécution, qu'un épisode prédominait, qu'une figure qu'il voulait secondaire pour l'effet général saillait hors de son plan, et d'un trait de plume il abattait courageusement le résultat de quatre ou cinq nuits de labeur. Il était héroïque dans ces circonstances.

Six, sept, et parfois dix épreuves revenaient raturées, remaniées, sans satisfaire le désir de perfection de l'auteur. Nous avons vu aux Jardies, sur les rayons d'une bibliothèque composée de ses œuvres seules, chaque épreuve différente du même ouvrage reliée en un volume séparé depuis le premier jet jusqu'au livre définitif ; la comparaison de la pensée de Balzac à ses divers états offrirait une étude bien curieuse et contiendrait de profitables leçons littéraires. Près de ces volumes un bouquin à physionomie sinistre, relié en maroquin noir, sans fers ni dorure attira nos regards : « Prenez-le, nous dit Balzac, c'est une œuvre inédite et qui a bien son prix. » Le titre portait : *Comptes mélancoliques*, il contenait la liste des dettes, les échéances des billets à payer, les mémoires des fournisseurs et toute la paperasserie menaçante que légalise le Timbre. Ce volume, par une espèce de contraste railleur, était placé à côté des *Contes drôlatiques*, « auxquels il ne faisait pas suite, » ajoutait en riant l'auteur de *la Comédie humaine*.

Malgré cette façon laborieuse d'exécuter, Balzac produisait beaucoup, grâce à sa volonté surhumaine servie par un tempérament d'athlète et une réclusion de moine. Pendant deux ou trois mois de suite, lorsqu'il avait quelque œuvre importante en train, il travaillait seize ou dix-huit heures sur vingt-quatre ; il n'accordait à l'animalité que six heures d'un sommeil lourd, fiévreux, convulsif, amené par la torpeur de la digestion après un repas pris à la hâte. Il disparaissait alors complétement, ses meilleurs amis perdaient sa trace ; mais il sortait bientôt de dessous terre, agitant un chef-d'œuvre au-dessus de sa tête, riant de son large rire, s'applaudissant avec une naïveté parfaite et s'accordant des éloges que, du reste, il ne demandait à personne. Nul auteur ne fut plus insoucieux que lui des articles et des réclames à l'endroit de ses livres ; il laissait sa réputation se faire toute seule, sans y mettre la main, et jamais il ne courtisa les journalistes.—Cela d'ailleurs lui eût pris du temps : il livrait sa copie, touchait l'argent et s'enfuyait pour le distribuer à des créanciers qui souvent l'attendaient dans la cour du journal, comme, par exemple, les maçons des Jardies.

Quelquefois, le matin, il nous arrivait haletant, épuisé, étourdi par l'air frais, comme Vulcain s'échappant de sa forge, et il tombait sur un divan ; sa longue veille l'avait

affamé et il pilait des sardines avec du beurre en faisant une sorte de pommade qui lui rappelait les rillettes de Tours, et qu'il étendait sur du pain. C'était son mets favori ; il n'avait pas plus tôt mangé qu'il s'endormait, en nous priant de le réveiller au bout d'une heure. Sans tenir compte de la consigne, nous respections ce sommeil si bien gagné, et nous faisions taire toutes les rumeurs du logis. Quand Balzac s'éveillait de lui-même, et qu'il voyait le crépuscule du soir répandre ses teintes grises dans le ciel, il bondissait et nous accablait d'injures, nous appelant traître, voleur, assassin : nous lui faisions perdre dix mille francs, car étant éveillé il aurait pu avoir l'idée d'un roman qui lui aurait rapporté cette somme (sans les réimpressions). Nous étions cause des catastrophes les plus graves et de désordres inimaginables. Nous lui avions fait manquer des rendez-vous avec des banquiers, des éditeurs, des duchesses ; il ne serait pas en mesure pour ses échéances; ce fatal sommeil coûterait des millions. Mais nous étions habitué déjà à ces prodigieuses martingales que Balzac, partant du chiffre le plus chétif, poussait à toute outrance jusqu'aux sommes les plus monstrueuses, et nous nous consolions aisément en voyant ses belles couleurs tourangelles reparues sur ses joues reposées.

Balzac habitait alors à Chaillot, rue des Batailles, une maison d'où l'on découvrait une vue admirable, le cours de la Seine, le Champ-de-Mars, l'École militaire, le dôme des Invalides, une grande portion de Paris et plus loin les coteaux de Meudon. Il s'était arrangé là un intérieur assez luxueux, car il savait qu'à Paris on ne croit guère au talent pauvre, et que *le paraître* y amène souvent *l'être*. C'est à cette période que se rapportent ses velléités d'élégance et de dandysme, le fameux habit bleu à boutons d'or massif, la massue à pommeau de turquoises, les apparitions aux Bouffes et à l'Opéra, et les visites plus fréquentes dans le monde, où sa verve étincelante le faisait rechercher, visites utiles d'ailleurs, car il y rencontra plus d'un modèle. Il n'était pas facile de pénétrer dans cette maison, mieux gardée que le jardin des Hespérides. Deux ou trois mots de passe étaient exigés. Balzac, de peur qu'ils ne s'ébruitassent, les changeait souvent. Nous nous souvenons de ceux-ci : Au portier l'on disait : « La saison des prunes est arrivée, » et il vous laissait franchir le seuil ; au domestique accouru sur l'escalier au son de la cloche, il fallait murmurer : « J'apporte des dentelles de Belgique, » et si vous assuriez au valet de chambre que « madame Bertrand était en bonne santé, » on vous introduisait enfin.

Ces enfantillages amusaient beaucoup Balzac ; ils étaient peut-être nécessaires pour écarter les fâcheux et d'autres visiteurs plus désagréables encore.

Dans *la Fille aux yeux d'or* se trouve une description du salon de la rue des Batailles. Elle est de la plus scrupuleuse fidélité, et l'on ne sera pas fâché peut-être de voir l'antre du lion peint par lui-même; il n'y a pas un détail d'ajouté ou de retranché.

« La moitié du boudoir décrivait une ligne circulaire mollement gracieuse, qui s'opposait à l'autre partie parfaitement carrée, au milieu de laquelle brillait une cheminée en marbre blanc et or. On entrait par une porte latérale que cachait une riche portière en tapisserie et qui faisait face à une fenêtre. Le fer-à-cheval était orné d'un véritable divan turc, c'est-à-dire un matelas posé par terre, mais un matelas large comme un lit, un divan de cinquante pieds de tour en cachemire blanc, relevé par des bouffettes en soie noire et ponceau, disposées en losanges; le dossier de cet immense lit s'élevait de plusieurs pouces au-dessus des nombreux coussins qui l'enrichissaient encore par le goût de leurs agréments. Ce boudoir était tendu d'une étoffe rouge sur laquelle était posée une mousseline des Indes cannelée comme l'est une colonne corinthienne, par des tuyaux alternativement creux et ronds, arrêtés en haut et en bas dans une bande d'étoffe couleur ponceau, sur laquelle étaient dessinées des arabesques noires. Sous la mousseline, le ponceau devenait rose, couleur amoureuse que répétaient les rideaux de la fenêtre, qui étaient en mousseline des Indes doublée de taffetas rose et ornées de franges ponceau mélangé de noir. Six bras en vermeil supportant chacun deux bougies étaient attachés sur la tenture à d'égales distances, pour éclairer le divan. Le plafond, au milieu duquel pendait un lustre en vermeil mat, étincelait de blancheur, et la corniche était dorée. Le tapis ressemblait à un châle d'Orient, il en offrait les dessins et rappelait les poésies de la Perse, où des mains d'esclaves l'avaient travaillé. Les meubles étaient couverts en cachemire blanc, rehaussé par des agréments noir et ponceau. La pendule, les candélabres, tout était en marbre blanc et or. La seule table qu'il y eût avait un cachemire pour tapis ; d'élégantes jardinières contenant des roses de toutes les espèces, des fleurs ou blanches ou rouges. »

Nous pouvons ajouter que sur la table était posée une magnifique écritoire en or et en malachite, don, sans doute, de quelque admirateur étranger.

Ce fut avec une satisfaction enfantine que Balzac nous montra ce boudoir pris dans un salon carré, et laissant nécessairement des vides aux encoignures de la moitié arrondie. Quand nous eûmes assez admiré les splendeurs coquettes de cette pièce, dont le luxe paraîtrait moindre aujourd'hui, Balzac ouvrit une porte secrète et nous fit pénétrer dans un couloir obscur qui circulait autour de l'hémicycle : à l'une des encoignures était placé une étroite couchette de fer, espèce de lit de camp du travail ; dans l'autre, il y avait une table « avec tout ce qu'il faut pour écrire, » comme dit M. Scribe dans ses indications de mise en scène : c'était là que Balzac se réfugiait pour piocher à l'abri de toute surprise et de toute investigation.

Plusieurs épaisseurs de toile et de papier matelassaient la cloison de manière à intercepter tout bruit d'un côté comme de l'autre; pour être sûr qu'aucune rumeur ne pouvait transpirer du salon au dehors, Balzac nous pria de rentrer dans la pièce et de crier de toutes les forces de nos poumons : on entendait encore un peu ; il fallait coller quelques feuilles de papier gris pour éteindre tout à fait le son. Tout ce mystère nous intriguait fort et nous en demandâmes le motif. Balzac nous en donna un qu'eût approuvé Stendhal, mais que la pruderie moderne empêche de rapporter. Le fait est qu'il arrangeait déjà dans sa tête

la scène de Henry de Marsay et de Paquita, et il s'inquiétait de savoir si d'un salon ainsi disposé les cris de la victime parviendraient aux oreilles des autres habitants de la maison.

Il nous donna dans ce même boudoir un dîner splendide, pour lequel il alluma de sa main toutes les bougies des bras en vermeil, et du lustre et des candélabres. Les convives étaient le marquis de B***, le peintre L. B. : quoique très-sobre et abstème d'habitude, Balzac ne craignait pas de temps à autre « un tronçon de chière lie; » il mangeait avec une joviale gourmandise qui inspirait l'appétit, et il buvait d'une façon pantagruélique. Quatre bouteilles de vin blanc de Vouvray, un des plus capiteux qu'on connaisse, n'altéraient en rien sa forte cervelle et ne faisaient que donner un pétillement plus vif à sa gaieté. Que de bons contes il nous fit au dessert! Rabelais, Beroalde de Verville, Eutrapel, le Pogge, Straparole, la reine de Navarre et tous les docteurs de la gaie science eussent reconnu en lui un disciple et un maître!

THÉOPHILE GAUTIER.

(*La suite au prochain numéro.*)

RÉVISION DU CATALOGUE DES TABLEAUX

DU

MUSÉE DE PARIS

(ÉCOLES ALLEMANDE, FLAMANDE ET HOLLANDAISE).

II

Rectifications et additions proposées d'après des notes diverses.

(Suite.)

RUBENS.—La notice biographique sur Rubens est très-étendue et assez exacte dans le Catalogue de Paris. Il est facile d'ailleurs de la rectifier en ce qu'elle a d'imparfait, et de la compléter, si l'on consulte les nombreux écrits des historiens, des érudits et des critiques de la Belgique. Sur la famille de Rubens, sur son habitation au château de Steen entre Malines et Bruxelles, — sur sa veuve Hélène Fourment, qui, après avoir épousé en secondes noces (l'ingrate!) J.-B. de Broeckhoven, plus tard comte de Bergeyck, mourut en 1673,— sur ses enfants et descendants, l'*Histoire des environs de Bruxelles*, par M. Wauters, ouvrage récemment couronné par l'Académie de Belgique, donne des renseignements très-détaillés. Sans doute, dans un catalogue, la notice biographique d'un peintre doit être très-sommaire, mais peut-être les faits relatifs à sa vie et à son entourage doivent-ils avoir la préférence sur des appréciations plus ou moins élogieuses. Juger le talent de chaque maître, c'est l'affaire des amateurs et des artistes, après qu'ils ont examiné les tableaux dans un musée.

La *Fuite de Loth* (nº 425) offre cette particularité très-rare dans l'œuvre de Rubens : une signature et une date. Sur plus de 1,500 tableaux que Rubens a peints, il n'y en a peut-être pas six qui soient signés. Smith ne mentionne que *Jupiter et Antiope* (signé et daté 1614), appartenant en 1830 à la famille Knyff d'Anvers, qui en refusait 40,000 florins. Très-peu ont les initiales ou une date.— M. Villot écrit mal le célèbre nom des ducs de Marlborough (et non Malborough), qui possèdent dans leur galerie à Bleinheim une composition analogue au tableau du Louvre.

Le Prophète Élie dans le désert (nº 426) a été exécuté en grande partie par les élèves de Rubens. La longue note qui suit la description de ce tableau dans le Catalogue du Louvre est presque entièrement extraite de Smith. Seulement, le traducteur, toujours embarrassé par la formule anglaise *Esq.*, qu'il a traduite ailleurs par le titre d'*écuyer*, s'en tire ici en mettant : « Collection de *M.* de la Hante, *esq.* » L'M. pour *monsieur* dispensait de cet *esq.*

L'*Adoration des Mages* (nº 427) est de la première manière de Rubens. Les experts de 1816 l'évaluaient 150,000 fr. C'est honorable pour Rubens.

La *Vierge* dans un médaillon entouré d'une guirlande de fleurs (nº 429). M. Villot suppose que ce peut être le nº 249 du Catalogue de la vente de Rubens, tableau dont « les fleurs sont exécutées par un artiste dont on ne dit pas le nom. » Le catalogue imprimé de cette collection fameuse est presque introuvable, et je ne crois pas qu'aucune de vos bibliothèques de Paris le possède. Mais la Bibliothèque de la rue Richelieu en a conservé un manuscrit entier, que le bibliophile Jacob a publié dans la *Revue universelle des Arts*. D'après le texte de ce manuscrit, les fleurs enguirlandées autour du médaillon seraient de Ykens, dont Rubens avait rassemblé plusieurs tableaux. Cet Ykens, *fleuriste* célèbre en son temps, était d'une très-nombreuse famille de peintres anversois. On voit de ses œuvres au musée de Madrid, au musée de Vienne, et dans quelques collections particulières de la Belgique. Sa manière se rapproche un peu de celle de Daniel Zegers, le jésuite d'Anvers, à qui souvent on attribue ses tableaux. Il fut franc-maître de la gilde d'Anvers en 1630-31.

Le *Christ en croix* (nº 431) est peint par des élèves, et les experts de 1816 ne l'estimaient que 8,000 fr.

Mais ils estimaient 160,000 fr. (c'est le plus haut chiffre dans toute leur expertise des écoles du Nord) le *Triomphe de la Religion*. Cette grande *galette*, de 15 pieds de haut sur 18 pieds de large, n'a pas reçu, je pense, le moindre coup de la griffe de Rubens. Quand Rubens eut fait pour les tapisseries ses précieuses esquisses, presque toutes en Angleterre aujourd'hui, il laissa ses manœuvres barbouiller les grands modèles, de la dimension requise. A quelques-uns de ces modèles, copiés sur les esquisses, il donna des touches et des accents, mais, dans le *Triomphe de la Religion*, on serait assez empêché de dire où Rubens a mis la main. C'est assurément le plus mauvais tableau qui porte le nom de Rubens au Louvre, et même dans les autres collections sérieuses de n'importe quel pays.

Cette composition, suivant Smith, a été gravée par Lauwers.

La Reine Tomyris (nº 433) est évaluée 100,000 fr. Elle les vaut bien, mais elle ne vaut pas cependant la composition analogue, mentionnée dans le Catalogue du Louvre, appartenant au comte de Darnley et exposée à Manchester (voir *Trésors d'art*, par W. B., p. 183 et suivantes).

Les trente-deux tableaux de la suite Médicis, y compris les portraits en pied, sont estimés 5 millions 190,000 fr. par les experts de 1816. Prix fort *imaginaire*, dit Smith. En effet, plusieurs des tableaux de cette série, ceux en largeur, et par exemple *le Gouvernement de la reine* (nº 445), ont été abandonnés aux ouvriers de l'atelier, qui n'étaient pas tous de la force de van Dyck et de Jordaens. A la vérité, quelques autres parmi ceux en hauteur, repris entièrement par Rubens, ont toute sa splendeur harmonieuse, et peuvent valoir 100,000 fr., mais à 100,000 fr. l'un dans l'autre, on n'aurait encore qu'un chiffre de 3 millons.

Au portrait d'Elisabeth, fille de Henri IV, femme de Philippe IV (nº 459), M. Villot a copié une faute de Smith: « Madame Hoffmann de Haarlem » (il faudrait *mademoiselle* Hoffmann), et répété une faute déjà signalée, en écrivant de nouveau : « Malborough, » pour Marlborough.

Hélène Fourment avec ses deux enfants (nº 460), un des meilleurs Rubens du Louvre, doit être de l'année 1636 environ, car la belle et grosse Hélène, qui avait seize ans lors de son mariage, en 1630, paraît avoir alors vingt-deux ans.

La *Kermesse*, autre chef-d'œuvre, a eu l'honneur — chose étonnante! — d'être prisée par les experts de l'École impériale à 100,000 fr. Lord Hertford en donnerait bien ce prix-là, pour faire pendant à son *Arc-en-ciel* qu'il a payé 4,500 livres sterling. Le Catalogue de Paris ne remarque pas que les petites figures du fond sont dessinées à la plume, et qu'on voit très-distinctement les traits à l'encre. Dans la collection de Thomas Lawrence, il y avait une feuille de papier contenant des deux côtés une trentaine d'études à la plume pour cette joyeuse fête de village.

Le paysage nº 464 était, suivant Reynolds, dans la galerie des princes d'Orange à La Haye, en 1781.

A la note du paysage nº 465, M. Villot emploie une singulière forme française : « Gravé par Bolswert, *avec l'omission* de plusieurs moutons... etc. Le traducteur se sera laissé entraîner par le texte de Smith : « ....*with the omission* of some of the sheep, etc., » tournure illogique, qui n'est pas plus acceptable en anglais qu'en français, et que M. Villot emploie encore à la note du nº 460.

Le Denier de César (nº 468) a été catalogué avec raison comme copie, quoique les honorables experts de 1816 l'eussent estimé 50,000 fr. Ils avaient aussi estimé 70,000 fr. le *Diogène* (nº 467), aujourd'hui *attribué* seulement à Rubens, et qui, dit M. Villot, « *nous semble* même fait dans l'école de ce maître et peut-être retouché par lui. » Cela *semblait* aussi à Smith, dans les mêmes termes : « Done in the school of Rubens, and possibly touched upon by his hand. » Car, pour les changements d'attribution des tableaux et la rectification des anciens Catalogues du Louvre, c'est Smith et M. Waagen que le Catalogue de 1855 a presque toujours suivis, sans citer, non plus que le livre de Smith, le livre de M. Waagen, publié vers 1840 : *Kunstwerke und Künstler in Paris*, etc. C'est aux vives négations de M. Waagen surtout, qu'on doit de ne plus trouver des œuvres assez vulgaires accolées aux noms de van Eyck, de Memling, de Martin Schœn, de Lucas de Leyde, etc., et aussi de Rembrandt, de Rubens, etc. Il eût donc été assez convenable de citer dans quelque note le savant conservateur du musée de Berlin.

RUTHARTS. — Ce peintre écrit son nom avec un *s* à la fin, dans une signature en toutes lettres, au musée de Berlin (nº 979) : *Car. Rutharts fecit.* Il a souvent un monogramme composé de C et de R entortillés sur le premier jambage de H.

RUYSDAEL (Les). — La date de naissance de Jacob est si peu claire et, parmi les monogrammes qu'on lui attribue, il y en a de si différents, qu'un connaisseur belge, M. Héris, prétend qu'il a existé trois peintres du nom de Ruysdael. Il prétend, de plus, avoir possédé un tableau daté de 1640, qui serait de Jacob, ou du troisième Ruysdael innommé. Ce qu'il y a de sûr, c'est qu'on a de Jacob des tableaux de 1645 et de 1647. M. Villot a donc raison d'admettre la date de naissance 1630 environ.

Là-dessus il ne faut demander aucune lumière aux catalogues hollandais : Rotterdam dit 1635, Amsterdam 1636, La Haye 1640 !

M. Villot rappelle que Jacob fut d'abord médecin. On dit, en effet, que, dans une vente à Dordrecht, en 1720, une *Cascade* portait la signature : *Doctor Iacob Ruysdael*. Ce *doctor*, à supposer qu'il se trouve sur une signature, ne voudrait d'ailleurs pas plus dire *médecin* que docteur en une faculté quelconque, ou savant.

Quant aux monogrammes, il y a presque toujours un V entremêlé à l'R et au J; ce qui prouverait, — ainsi que les monogrammes de Salomon : SVR, entortillés et quelquefois séparés, — que *van* Ruysdael est le nom véritable. On trouve encore V R accolés sans initiale de prénom. Est-ce Jacob? Serait-ce le troisième Ruysdael de M. Héris? On trouve aussi un monogramme où, sur un grand J surmontant R, il y a un S entortillé. Qu'est-ce? œuvre commune des deux frères Jacob et Salomon ?

Les signatures des nºˢ 470, 471, 472 sont rapportées dans le Catalogue de Paris avec un i ordinaire, sans tréma. Encore une fois, pourquoi donc M. Villot a-t-il fait fondre exprès un ï (petite capitale) trématisé? et pourquoi écrit-il partout Ruïsdael?

Il serait bon d'ajouter à Ruysdael les noms des peintres qui ont *étoffé* ses paysages : Berchem, Wouwerman, Adriaan van de Velde, van der Leeuw, Stork, etc.

Les Ruysdael du Louvre n'étaient pas du goût des experts de 1816 : *la Tempête* (nº 471), cette « noble production, si hautement recommandable par la sublime poésie de l'effet et par une science magistrale, » comme dit Smith, ne fut estimée que 25,000. Il faudrait hardiment tripler aujourd'hui. — *Le Buisson* (nº 472), — 7,000 francs! — *Le Coup de soleil*, avec figures de Philips Wouwerman, —

15,000 francs!—Demarne était donc aussi cher que Ruysdael en ce temps-là ?

Schalken.—Son prénom est Godfried, et non Gottfried, qui est allemand. Les Hollandais disent *God* et les Allemands *Gott*, pour Dieu.

Seibold.—Le Catalogue de Vienne dit que Seibold naquit en 1690 (et non 1697), et le Catalogue de Dresde, qu'il mourut en 1749 (et non 1768). On peut croire que les Allemands sont assez bien renseignés sur leur compatriote, qui fut peintre de Marie-Thérèse, et qui perpétua la triste et froide manière de son maître Denner.

Slingeland.—M. Villot devrait peut-être supprimer le *t* ajouté à la fin de ce nom. La signature du nº 487 du Louvre n'est-elle pas écrite : *P. V. Slingeland*? La dernière syllabe du nom : *land*, qui veut dire pays, ne prend pas de *t*. Le Catalogue d'Amsterdam écrit aussi Slingeland, et non Slingelandt.

Van Staveren.—Il signe assez souvent en petites lettres romaines, fines et maigres, l'S entortillé dans le J du prénom. On trouve cette signature au musée van der Hoop, à Amsterdam, dans un tableau représentant *un Ermite*, pastiche de Gerard Dov, comme toujours.

Jan Steen.—La biographie de Jan Steen (il n'y a point de *van* à son nom) est à refaire entièrement. Le Catalogue de Paris dit : « Né en 1636, élève de Brouwer... et mort en 1689. » M. Waagen, dans le Catalogue de Berlin, M. Krafft, dans le Catalogue de Vienne, M. Hubner, dans le Catalogue de Dresde, répètent les mêmes erreurs, accréditées, d'ailleurs, par presque tous les biographes. Fiorillo, Immerzeel, Nagler et autres, tiennent également que Steen, né, suivant eux comme selon M. Villot, en 1636, aurait été élève de Brouwer, mort en 1640, et qui, d'ailleurs, avait quitté la Hollande vers 1630. La notice de Smith (1833) offre cette curiosité, que Steen est « supposé avoir étudié sous Adrian *Bramder* (*sic*). » Où Smith a-t-il pris ce nom de Bramder, absolument inconnu, auquel peut-être le nom de Brauwer aurait été substitué par une ancienne *mistake?* La notice de Smith a encore cela de curieux, qu'elle porte (*imprimée*) comme date de naissance l'année 1613, corrigée à la main sur les exemplaires livrés à la circulation, et transformée en la date 1636. Smith n'avait pas pu accepter d'abord cette date 1636, contrariée par une foule de faits!

Heureusement, M. van Westrheene, de La Haye, dans un livre publié en 1856, a éclairci, au moyen de documents authentiques, plusieurs points de la vie de Steen, outre qu'il a détruit en partie les calomnies de Houbraken et de Weyerman contre le grand railleur hollandais.

Jan Steen s'est marié en 1649, et M. van Westrheene suppose qu'il avait alors environ vingt-trois ans. Il serait donc né vers 1626. Sa femme fut, comme on sait, la fille de van Goyen, qu'il avait séduite sans en demander la permission au vieux maître. Je passe tous les renseignements que M. van Westrheene donne sur la vie de Jan Steen, sa famille, ses enfants, sa brasserie, ses habitudes, ses liaisons artistiques, etc. La date de mort est le 3 février 1679, d'après le témoignage des registres officiels.

Chose singulière! pendant que tous les artistes hollandais du XVIIe siècle étaient protestants, cet original de Jan Steen était catholique, et tous ses enfants sont régulièrement baptisés. Il a ce trait de commun, mais à l'inverse, avec Jordaens, qui, au contraire, s'était fait protestant, quand tous les artistes flamands étaient catholiques. Ce n'est pas la seule ressemblance qu'il ait avec Jordaens. Leurs compositions sont bien souvent analogues, sauf la proportion des figures. Mais Jan Steen a de plus que Jordaens un génie caustique qui le rattache à la famille de Rabelais et de Molière. Hogarth et Goya eurent un peu de son *humour*, mais non pas avec la même signification, ni avec une si profonde humanité de sentiment.

Il s'en faut bien que Jan Steen soit connu et apprécié en France comme il le mérite. L'interprétation de ce franc comique, qui a certains traits de Panurge, de Falstaff, de Sancho, du *fagoteux* de Molière, du Pangloss de Voltaire, de tous les types joyeux et excentriques, serait très-intéressante à écrire et très-amusante à lire.

Les musées et collections de la Hollande et les collections anglaises sont très-riches en tableaux de Steen.

Steenwyck le jeune (H. van). — Son tableau daté 1642, et cité par M. Villot, est au musée de Berlin (nº 739). Le père et le fils ont des orthographes très-variables dans leurs signatures : la première syllabe Steen (*pierre* en hollandais) est écrite quelquefois Stein, qui est le même mot en allemand (Hendrick le vieux ayant résidé à Francfort-sur-Mein), et même Sten.

Van Dyck a peint le portrait de van Steenwyck le jeune.

Teniers.—Le sujet des *OEuvres de Miséricorde* (nº 513 du Louvre) a été répété cinq fois par le maître. Parmi ces compositions, toutes différentes les unes des autres, la plus belle et la plus importante est celle, datée 1644, que possède le baron Steingracht à La Haye. M. Baring aussi en a une de très-fine qualité. Une troisième est, je crois, dans la galerie van den Schrieck, à Louvain.

Quelques autres Teniers du Louvre sont également répétés dans diverses collections.

W. BURGER.

(La fin au prochain numéro.)

AU PIANO.

Toulouse.

A midi, ma voisine entr'ouvre sa persienne,
Au patère doré que chargent ses plis lourds
Elle lève à demi le rideau de velours;
Puis elle court, la blanche et rose musicienne!
A son piano d'Érard, qui tord ses quatre pieds
Sur un tapis turc — peint de léopards rayés.

Folle et rieuse — loin des méthodes perdues,
Sa vive fantaisie éveille sous ses doigts
Le groupe frissonnant des notes aux abois,
Qui s'échappe à travers les cordes éperdues ....
Et le gai carnaval de sons éclate en l'air
Dans un bruit de grelots vibrant, sonore et clair!

Tout à coup — brusquement — chaque note retombe
Et commente rêveuse un motif allemand
De Weber — grave et doux, voilé, tout sentiment
— Où l'on parle d'amour en regardant la tombe ....
Et parfois un écho du boléro joyeux
Qui s'éteint va heurter l'andante sérieux!

Quand les touches d'ivoire ont lassé ses mains blanches,
Elle va s'accouder à son balcon, chargé
D'urnes où le lilas rit près de l'oranger;
Et, tandis que ses doigts distraits courbent les branches,
La jeune fille note en rêvant les chansons
Qu'en bas — dans le jardin — composent les pinsons!

— MORALE —

Elle a les yeux fendus — j'aime les yeux de Chine,
C'est une prima dona — et j'aime l'opéra,
J'aime les noms d'Espagne — on lui dit « señora »
Bref, elle est très-jolie — et n'est que ma voisine!
Puis, dans cette province où je bâille à mourir,
Où sur mes murs je vois l'ennui jaune fleurir,
Je songe qu'à vieillir, à vivre solitaire,
Que ma chambre est bien nue et bien maussade — enfin,
Que c'est un beau fruit mûr à cueillir...., que j'ai faim,
— Et son balcon, au plus, est à six pieds de terre!

ÉTIENNE MAURICE.

REVUE LITTÉRAIRE.

ÉTUDES DE CRITIQUE, par M. D. NISARD.
ROBERT EMMET.

Décidément ce n'est pas à cette race envieuse dont nous parlions tout à l'heure que le talent appartient, il est ailleurs. Il est chez M. Nisard : qui ne sait cela ? Le notable académicien vient de nous donner un nouveau livre, les *Etudes de Critique littéraire*. Sa plume autorisée qui s'obstine à être classique, bien que souvent le classique soit plus vieux qu'elle, n'est point l'ami des œuvres d'art pur ; la poésie l'inquiète, le roman l'outrage, et il arrive parfois que vis-à-vis des poëtes et des romanciers, au lieu d'encre elle ait voulu se tremper dans du fiel, mais elle n'en a pas toujours trouvé.

Il y en a effet bien des sortes de haine et de colère, il y a même des colères tendres. Près des foudres lancées contre la république des lettres par un écrivain pour rire ou plutôt pour ne pas rire comme M. Poitou, les foudres d'un académicien c'est-à-dire d'un homme de lettres vrai, ne sont qu'une pluie de roses. Avouons pourtant que dans ce fameux *manifeste contre la littérature facile*, qui n'est pas son moindre titre à une juste réputation, M. Nisard, dès 1833, prédisait hautement la ruine du roman et du drame. Prédiction de Laensberg, diront de mauvais plaisants, mais Laensberg alors (que M. Nisard nous pardonne) vivait en grand commerce avec un certain La Bruyère, qui lui révélait bien des choses : aussi le reflétait-il avec autant de bonheur que de malice... classique.

On n'a donc pas littérairement plus d'esprit que M. Nisard n'en dépensait il y a vingt-cinq ans dans ce trop court morceau. Le trait partit en sifflant comme d'une fronde, mais il ne fit qu'effleurer ceux qu'il devait abattre : pour les blesser à mort il ne lui avait manqué qu'un peu de justesse. Si au lieu de nier absolument deux genres littéraires dont les productions sont devenues une des plus grandes gloires de notre temps, si au lieu d'écraser le roman et le drame de ce mépris superbe qui convient à tout écrivain grave, destiné par le ciel à moraliser les hommes et marqué pour l'Académie, M. Nisard se fût contenté de ranger dans la classe des *écrits faciles*, alors en honneur dans le pays, certains drames et certains romans qui déshonoraient la langue, il eût fait autre chose qu'une œuvre d'esprit, il eût fait une œuvre de goût, de haute conscience et de courage. L'excès en tout est un défaut et une marque de faiblesse : M. Nisard a senti la vérité de ce proverbe lorsque, dans un écrit postérieur, revenant de lui-même sur un jugement trop sévère, il veut bien avouer qu'il faut admettre quelques circonstances atténuantes en faveur des œuvres de génie.

Mais quelle œuvre ? M. Nisard n'ose citer tout bas que *René*. — Et pourtant, qu'il y prenne garde ! si équitables qu'ils puissent être, de pareils retours ne sont point sans péril. Tous les romans ont une même fin ou devraient l'avoir, l'étude des passions humaines, et c'est en cela qu'ils se ressemblent tous, s'ils ont d'ailleurs une égale portée. Qui vante *René* n'est-il pas bien près d'aimer *Adolphe* ? Qui ménage *Adolphe* ne peut sérieusement repousser *Manon Lescaut*. Et alors...

L'indulgence est une vertu qui mène loin; aussi l'auteur des *Etudes de Critique littéraire*, s'est-il bien gardé d'en faire abus. Cette date de 1833 que porte le *manifeste contre la littérature facile* est fort remarquable. Plusieurs de nos romanciers illustres étaient encore inconnus; ce n'est donc pas à ceux-là que la vive attaque de M. Nisard avait pu s'adresser, et l'on aimerait à penser que si leur gloire avait été de ce monde, il n'y aurait pas contredit. Mais non, alors même que l'un d'eux serait excusable d'avoir été un grand écrivain, il ne le serait pas d'avoir écrit un roman, car l'axiome académique est indubitable : tout roman est une œuvre de basse littérature, et M. Nisard, après Balzac, après Sand, après M. Mérimée lui-même, en est encore si classiquement pénétré, que, dans une longue étude sur M. Saint-Marc Girardin, nous le voyons rentrer en campagne.

Le lecteur, à cette occasion, ne sera peut être pas fâché d'apprendre de la bouche de M. Nisard que M. Saint-Marc Girardin est l'écrivain de *postérité* par excellence, qu'il représente à notre époque le plus pur des *libéralismes* littéraires, ce qui ne l'empêche point d'être *conservateur*; et que, tenant à la fois de Voltaire et de Fénelon, il a appris le secret de l'*agréable* du premier, et du second celui de l'*aimable*. Qu'on ne m'accuse point de jouer en ce moment aux propos interrompus : de toutes les études intéressantes qui composent ce livre, celle-ci me paraît en effet la plus significative; l'auteur ne craint pas d'y confesser hautement quels sont ses amis et ses ennemis, et c'est en un mot la reprise du *manifeste*... Mais taisons-nous.

Il serait par trop impertinent de venir ici critiquer de la critique, surtout lorsqu'elle est frappée au coin de l'Académie, qui assurément est le bon coin. Si M. Nisard a vu dans le *Cours de littérature dramatique* de M. Saint-Marc Girardin (littérateure plus facile qu'on ne pense) une œuvre de postérité, peut-être a-t-il raison; je sais bien qu'il y a des ignorants et des gens de mauvaise foi qui s'en vont par le monde, disant que M. Saint-Ma:: Girardin... Mais, encore une fois, que répétons-nous là?—A propos de M. Saint-Marc Girardin, je ne peux cependant m'empêcher de penser à M. Scribe (la ressemblance est si grande), et je constate que ce dernier est précisément le seul des amuseurs publics d'aujourd'hui sur lequel le *manifeste* se trouve n'avoir point frappé.

La comédie, en effet, et même un peu le vaudeville est essentiellement œuvre académique : il n'est donc pas étonnant que dans sa nomenclature des *écrits faciles*, M. Nisard l'ait oubliée, et les faiseurs de comédie ont bénéficié de son silence. Au surplus, le conte et la poésie,—l'ode exceptée,—le roman et le drame, le drame surtout, c'est-à-dire le romantisme lui-même, avaient emporté toutes ses spirituelles malédictions, et je ne veux pas affirmer qu'il ait eu tort de tant maudire. Il est cependant fort curieux d'observer l'influence que le romantisme, si vivement combattu par l'académicien, a exercé non sur ses jugements, mais sur sa langue et sa manière. Involontairement, je songe aux soldats que le sultan ne cesse d'envoyer contre ses gouverneurs insoumis, et qui, partis en tête des troupes de leur maître, reviennent derrière les rebelles en protestant toujours de leur dévouement. Si dans son *manifeste contre la littérature facile*, c'est à La Bruyère que M. Nisard ressemble, il serait aisé de montrer que dans d'autres écrits, notamment dans l'*Étude sur lord Byron et la société anglaise*, c'est d'un de ses collègues à l'Académie qu'il se rapproche, du plus glorieux d'ailleurs, du plus fervent, du plus sincère en son amour des lettres, parmi tous les hommes éminents que la critique a poussés au Palais Mazarin. Cette comparaison n'a rien qui puisse blesser l'auteur des *Etudes de critique* : il n'est jamais entré dans l'esprit de M. Saint-Marc Girardin, par exemple, de s'offenser lorsqu'on le compare à Voltaire...

Mais comment formuler un jugement sur un livre qui n'a point d'unité et qui ne pouvait en avoir? On y trouvera des morceaux purement littéraires, des souvenirs de voyage, des biographies, des articles de philosophie morale, et jusqu'à une comparaison étendue des études de mœurs politiques de la bourgeoisie en Angleterre et en France. Les *Etudes de critique littéraire* sont plus historiques que critiques; elles renferment plus de philosophie que d'histoire, et plus de politique encore que tout cela. — Ce mélange est fort digne de la main qui l'a signé.

La librairie Lévy vient de publier sous le voile un livre qui a fait sensation : *Robert Emmet*. Je ne sais si je me trompe, mais il me semble que cette délicate histoire gagne encore à rester anonyme, et que c'est un charme de plus. — Qui savait en France que l'Irlande avait eu ses deux Emmets, comme la Rome antique a eu ses deux Gracques? Cette noble famille, vouée tout entière à l'affranchissement de son pays, devait périr à la tâche, emportée par la logique brutale des faits, qui écrasent tous ceux qui ne savent point se les asservir. Après des siècles d'une lutte qui témoigne bien de leur vitalité, les pairs de la Grande-Bretagne ont enfin désespéré : ils enseignent l'émigration, ils l'appellent l'*Exode*. Mais en 1798, des haines encore vivaces fermentaient au fond de ces cœurs aujourd'hui sans courage, et ce fut un des Emmets, Thomas, qui donna des premiers le signal d'une insurrection que dirigea lord Fitz Gerald, un chevalier des anciens temps. L'Angleterre victorieuse étendit sur tous les pays un vaste système de terreur, et deux ans après proclama l'union.

Thomas Emmet avait été déporté, son frère Robert le rejoignit en France. A vingt ans, Robert possédait la confiance de tout ce qui conspirait en Irlande, car on savait que la cause nationale était son unique pensée. Les ombres invengées de Fitz Gerald et de ses compagnons ne cessaient de le poursuivre, et sa propre générosité l'excitait à agir; le pauvre enfant se trompa sur lui-même, et, se croyant fort parce qu'il était vaillant, il se préparait à cette âpre besogne des révolutions qui veut des athlètes. A Paris, il eut les honneurs d'un entretien avec le premier consul : du premier coup d'œil Bonaparte pénétra le fond mal assuré de cette belle âme, et le jeune homme n'obtint du gouvernement français que des promesses. Il revint en Irlande, et la conspiration qu'il avait servie ou tramée plutôt presque seul éclata enfin en 1803.

Le succès semble d'abord couronner une si folle entreprise; les conjurés marchaient contre le château qu'il s'agissait de surprendre, alors que, par un stratagème heureux, on en avait éloigné la garnison. Tout à coup Robert apprend qu'à la porte de la ville, le peuple, qui se levait venait d'arrêter le lord Chief Justice ? et l'avait égorgé. Aussitôt, sa conscience se trouble, l'idée d'un peu de sang répandu lui fait horreur, il quitte la troupe qu'il commande et court au peuple qui va se ruer au pillage. Lorsqu'il revint, les siens étaient vaincus. Prisonnier et bientôt mis en accusation, il eut une belle défense, mais en face de la mort prochaine, il sentit enfin qu'il avait vingt ans. Son cœur, quoi qu'il fît pour le contraindre, n'appartenait plus à sa patrie, mais à une jeune fille qu'il aimait et qui mourut plus tard de douleur, quoiqu'on l'eût mariée à un autre.



Pour lui, le peuple de l'Irlande le vénère encore aujourd'hui comme un martyr, et ce ne fut en effet qu'un bel et généreux martyr châtié, ce ne fut pas un héros.

Le livre est écrit dans ce beau langage qu'on ne parle plus guère, il est rempli de ces nobles idées qu'on rencontre encore moins souvent. La main d'une femme s'y trahit par le soin qu'on y voit apporté à des peintures de sentiment, qui d'ordinaire ne prennent point de place dans l'histoire. Au vrai, ce n'est ni un morceau historique, ni un roman, et si c'est un poëme en prose, c'est bien le poëme d'une femme.

Une femme seule a pu voir un héros dans *Robert Emmet.*

PAUL PERRET.

NOUVELLES DE L'ART.

Depuis environ dix ans, Achille Devéria était resté étranger au mouvement quotidien de l'art, du moins en apparence; car chez nous, où l'on oublie vite, où l'homme à la mode de la veille n'est encore le favori du lendemain qu'à la condition de rester incessamment sur la brèche, on ne tient guère compte à l'artiste des travaux silencieux, des labeurs accomplis rudement dans les veilles du savant à la poursuite d'un idéal.

Tel était cependant le rôle nouveau qu'avait accepté, dans ce drame qu'on appelle la vie d'artiste, le brillant improvisateur qui, trente ans durant, éparpilla dans des milliers de gravures et de lithographies les trésors d'une imagination exceptionnelle.

Achille Devéria possédait une de ces organisations qui, dans les grandes époques de l'art, font les Paul Véronèse et les Rubens. Il avait le goût, l'abondance, l'invention, le savoir, mais il eut le malheur d'apparaître dans un temps où les vastes compositions d'un grand artiste se trouvaient parquées dans les limites étroites de la peinture de cabinet et de l'illustration à bon marché.

Quand les Médicis du Palais-Royal ouvrirent le Versailles moderne aux commandes à prix fixe, cet esprit indépendant, prime-sautier, préféra les audaces d'un crayon libre aux splendeurs économiques d'une brosse officielle. Le maître dont les conseils—respectueusement acceptés—affermit l'établissement de la jeune école de 1824, offrit alors le sacrifice de sa verve poétique aux Mécènes inconnus, mais sincères, qui se forment timidement leur galerie à l'étalage des marchands d'estampes.

Devéria fut pendant vingt ans le roi de la lithographie. En 1848, un de ces rares administrateurs qui se plaisent à rechercher et à découvrir le mérite et qui se font gloire de le préférer à la faveur, M. Édouard Charton, passa momentanément aux affaires, et une place s'étant trouvée vacante au cabinet des étampes, il en investit Devéria. Plus tard, à la mort de M. Duchesne, conservateur en chef, M. Hip. Fortoul, alors ministre et juste appréciateur des talents sincères, ayant eu l'occasion de constater les services rendus à cet établissement par le modeste conservateur-adjoint, l'éleva au poste qu'il occupait lorsqu'une mort prématurée le frappa, le 24 décembre dernier, au milieu de ses utiles travaux.

Achille Devéria avait la passion de l'iconographie et il possédait cette science au degré le plus élevé. Artiste et érudit, il avait souvent gémi de l'infériorité qu'une tradition malencontreuse faisait subir à notre précieux cabinet d'estampes, vis-à-vis des collections étrangères. Aussi peut-on dire que son dévouement à la chose publique et à la science qu'il aimait, plus encore que son intérêt personnel, lui fit accepter la position—pécuniairement médiocre—que lui offrait une intelligente initiative.

Il résulta de là que Devéria mourut pauvre après une vie abrégée par l'étude, la production journalière, la fatigue de son emploi et les inquiétudes de l'avenir.

La famille dont il était si fier, sa femme, ses fils, ses filles, qui se pressaient naguère autour de sa table de travail avec une pieuse affection, unissant leurs efforts individuels pour le bien-être commun, sont dispersés aujourd'hui, utilisant au loin, en province et même hors de France, les talents qu'ils doivent à la prévoyance de leur père.

A ce moment suprême, où la nécessité vient impitoyablement imposer les tristes sacrifices, les voilà forcés de se défaire de l'unique et noble héritage du grand artiste, de ces chers souvenirs dans lesquels il semble encore vivre, tant il y a imprimé les traces indélébiles de son esprit, de ses goûts et de son talent.

L'heure est venue de réaliser la fortune du père de famille: ses dessins et ses livres.

Les dessins à la plume, au nombre de six cent trente-trois, divisés en quarante et une séries, forment d'élégantes illustrations des poëmes et des livres dont Devéria affectionnait la lecture.

Il les a composés de 1850 à 1857, d'après les œuvres d'Homère, d'Esope, d'Anacréon, de Virgile, de Phèdre, de La Fontaine, de Molière, etc. La Bible, le Nouveau Testament, l'histoire de la Vierge, la mythologie, lui ont aussi inspiré de belles et intéressantes séries.

On a joint à ces œuvres toutes personnelles, dans lesquelles il a résumé son savoir et sa poésie, la collection de tableaux et dessins de toutes les écoles qu'il s'était formé avec un goût qui trahit des prédilections artistiques et le but de ses études.

Sa bibliothèque modeste, mais bien choisie, offre une particularité résultant chez lui d'un charmant caprice d'amateur. Il avait fait relier en peau de vélin blanc ses auteurs favoris, et sur les plats ainsi que sur le dos de chaque livre, il avait dessiné, soit le portrait de l'auteur et l'allégorie du sujet, soit des scènes empruntées à la matière de l'ouvrage.

Cette élégante fantaisie d'artiste donne à cette partie du catalogue un intérêt délicieux.

La vente des collections d'Achille Devéria aura lieu du 7 au 9 avril prochain, à l'Hôtel des commissaires-priseurs.

AL. DE LA FIZELIÈRE.

Il y a eu cette semaine une jolie vente de tableaux anciens de toutes les écoles. C'était de ces toiles qui conviennent généralement aux amateurs auxquels la fortune ne permet pas de grandes dépenses, mais dont le goût pur, la connaissance réelle, l'amour-propre même, ne s'accommodent pas de mauvaises peintures. Aussi, cette collection a-t-elle été rapidement enlevée aux enchères.

Nous citerons entre autres, *Deux Chèvres dans un paysage*, par Berghem et Wynantz, vendu 285 fr.; un *Petit Paysage*

italien, par Jean Both, 205 fr.; un *Joli Paysage*, par Jean et André Both, 546 fr.; des *Vaches et des Moutons dans une campagne*, par van der Does, 500 fr.; un *Paysage italien*, par Guillaume de Heusch, 357 fr.; un *Corps de garde hollandais*, par Jean Leduc, 315 fr.; un *Petit Paysage hollandais*, par van der Neer, 300 fr.; un *Petit Paysage*, par Salomon Ruysdaël, 289 fr.; un *Petit Paysage*, par Jacques Ruysdaël, 515 fr.; un *Paysage*, par Herman Swanevelt, 410 fr.; *Légumes et Poissons*, par Roland Delaporte, 275 fr.; une *Dame visitant une famille pauvre*, par Drolling, 483 fr.; la *Jarretière de la mariée*, par Mallet, 205 fr.

La collection de gravures Martelli de Florence s'est très-bien vendue: le total de la vente a été de 40,000 fr. On en voit peu de cette importance.

L'*Adoration des Mages*, cette magnifique estampe de Mazo Finiguerra, que les amateurs ont tant admirée, a été vendue 1,680 fr.; le *Rémouleur et l'Amour*, attribué à Cesare da Sesto, 200 fr.; *Jupiter et Léda*, gravé par un anonyme, 105 fr.; le *Portrait d'Elisabeth*, reine d'Angleterre, en pied, attribué à Crispin de Passe, 221 fr.; l'*Enlèvement d'Europe*, par L.-B. Maître, 252 fr.; la *Mort de Lucrèce*, par de Mecken, 225 fr.; les *Deux Musiciens*, par Montagna, 210 fr.; une *Jeune Femme assise et tenant sur ses genoux un enfant nu debout*, par le même, 210 fr.; *Judith portant la tête d'Holopherne*, par Jérôme Mozetto, 588 fr.; un *Homme nu assis à terre*, par le même, 609 fr.; la *Vierge et sainte Anne*, par Nadat (dit le maître à la Ratière), 112 fr.; le *Portrait de Letellier*, marquis de Louvois, par Nanteuil, 148 fr.; le *Jugement universel*, par Nicoletto de Modène, 400 fr.; la *Prédication du frère Marco*, par le même, 105 fr.; *Orphée jouant du violon*, par le même, 161 fr.; la *Grange*, par van Ostade, 77 fr.; les *Gladiateurs*, par Pollajuolo, 210 fr.

La *Vierge à la chaise*, d'après Raphaël, par Garavaglia, 170 fr.; le *Mariage de la Vierge*, d'après Raphaël, par J. Longhi, 189 fr.; la *Transfiguration*, d'après Raphaël, par R. Morghen, 788 fr.; la *Cène*, d'après Léonard de Vinci, par le même, 215 fr.; le *Portrait de la femme de Morghen*, 96 fr.; *Jeanne d'Aragon*, d'après Raphaël, par le même, 87 fr.; la *Fornarina*, par le même, 133 fr.; la *Madona di San Sisto*, d'après Raphaël, par F. Muller, 209 fr.

On annonce pour le samedi 17 avril la vente de l'intéressante collection de tableaux anciens formée par M. le vicomte de Suleau. Des maîtres rares, des artistes qu'on n'est pas accoutumé de rencontrer dans les cabinets ordinaires sont dignement représentés dans cette galerie, qui a coûté au propriétaire trente ans d'efforts et de recherches. Titien, Baroche, Garofalo, Andrea Sacchi, Sassoferrato, Canaletti, Bronzino, Murillo, Velasquez et d'autres encore, ont leur page glorieuse dans la collection de M. le vicomte de Suleau. Les écoles du nord ne sont pas moins riches, et l'on remarquera surtout le *Moulin* d'Hobbema, deux Rembrandt, et divers tableaux de Téniers, de Backhuyzen, de G. van de Velde et de Wynautz. Claude Lorrain, Poussin, Lebrun, Watteau, Pater, Boucher, représenteront l'école française dans son charme sévère ou dans sa grâce enjouée. Le catalogue indique d'autres noms encore; mais il suffit d'annoncer aujourd'hui cette vente, dont l'*Artiste* aura sans doute l'occasion de reparler.

L'exposition particulière aura lieu à l'Hôtel Drouot, le 15 avril, et l'exposition publique le lendemain.

Nous avons le regret d'annoncer à nos amis la mort d'un très-jeune peintre, M. George Laujol de Lafage, qui, s'il eût vécu, eût certainement tenu dignement sa place dans le groupe de nos paysagistes. Elève de Diaz, il avait débuté au Salon de 1851, et, depuis lors il s'était montré assidu aux expositions. M. de Lafage eut quelque peine à dégager sa personnalité, et l'on peut même dire qu'il est mort sans y être parvenu, car, dans ces dernières années, il avait subi d'une manière assez directe le charme qui se dégage des œuvres de Corot, et comme lui il peignait des prairies humides, des matinées voilées, des crépuscules attiédis. On a vu aussi de lui quelques lithographies d'après M. Bellel ou d'après lui-même. Le jeune peintre,—il avait vingt-cinq ans, — hésitait peut-être dans l'exécution, mais il avait des mélancolies de la nature un sentiment rare et fin. Si M. Laujol de Lafage n'était pas encore une renommée, c'était certainement une espérance.

Vendredi prochain aura lieu à l'Hôtel de la rue Drouot la vente des tableaux et dessins de M. Eugène Flandin. Après avoir voyagé pendant de longues années en Orient, M. Flandin, revenu en France, a voulu utiliser les milliers d'esquisses qu'il avait rassemblées. Il s'en servit pour composer les tableaux qu'il expose aujourd'hui aux enchères publiques. On remarque dans tous les tableaux une singulière harmonie de ton et une fidélité de types qui les feront rechercher des amateurs désireux d'avoir une juste idée de l'Orient.

M. Arsène Houssaye termine un nouveau paradoxe historique: *le Roi Voltaire,—sa jeunesse,—son sacre,—sa cour,—ses ministres,—son peuple,—ses guerres,—son Dieu,—sa dynastie.*

Voilà un pendant à l'*Histoire du 41e fauteuil de l'Académie*.

C'est l'éditeur Michel Lévy qui publiera ce volume, dont le titre seul ferait le succès. Nous y reviendrons plus d'une fois, car ce livre sera vertement discuté. Voltaire n'a jamais eu autant d'amis et autant d'ennemis qu'à présent.

Le 21 avril aura lieu, à la salle Herz, le plus magnifique concert de la saison. L'on y entendra des artistes qu'une même soirée n'a peut-être jamais réunis: Mesdames Giulia Grisi, Ernesta Grisi, MM. Mario, Tamberlick, Susini, Corsi, Monari pour la partie vocale, et pour la partie instrumentale MM. Braga, Accursi, Stanzieri, Alary et Lafitte. De tels noms dispensent de tout éloge. Il suffit de les transcrire.

Une erreur typographique nous a fait dire dans le dernier numéro: la mère du prince Nicolas fut une Parisienne, *quand nous avions écrit* Narischine. *L'erreur est trop grossière pour qu'on s'y soit trompé.*

Gravure du numéro :

Salon de 1857.— LA FÊTE DE LA MÈRE,

D'après M. Ch. Marchal, gravé par M. Veyrassat.

M. Charles Marchal sait aussi bien que personne que l'on a abusé en France de la peinture faussement sentimentale; un succès vulgaire ne lui suffit pas, et il a compris que pour réussir, dans la représentation des scènes familières, il faut joindre à un sentiment vrai les mérites d'une exécution hardie et savante. Ces précieuses qualités se trouvent réunies dans le dernier tableau de M. Marchal, *la Fête de la Mère*.

Le directeur : ÉDOUARD HOUSSAYE.

LES COUSTOU.

NICOLAS COUSTOU.

I

On chercherait vainement la filiation de Coysevox et des Coustou, ses disciples, parmi les sculpteurs français. Il ne descend ni des robustes artistes du moyen âge qui ont dans leur simplicité trouvé la grâce chrétienne, sinon la grâce antique, l'expression, sinon le caractère; ni de ces beaux maîtres de la Renaissance, Jean Goujon et Germain Pilon, les vrais sculpteurs français par leur élégance suprême et leur poésie amoureuse. C'est un Grec de la décadence, qui ne s'est pas retrempé aux sources vives où buvait Michel-Ange, et qui est venu, sur la fin de notre grand siècle, nous prouver que la vie humaine était plus éloquente que la vie idéale. Il nous l'a prouvé à force de charme et d'esprit, par tous les sourires et par toutes les grâces. Il nous l'a prouvé en déshabillant le marbre, si on peut dire, de sa chaste nudité.

Ses disciples, les trois Coustou, ont donné plus d'éclat encore à son paradoxe. Avec eux, l'art tombe dans la volupté; le nu naguère virginal est bientôt souillé par les lèvres de l'amour; le marbre devient chair; il a tous les frémissements et toutes les morbidesses des bras et des seins vivants. Ces femmes sont les petites-filles pâlies dans la mollesse des courtisanes lascives qui ont teté avec les bacchantes aux grappes de l'Ilissus; ce sont des pécheresses de la cour de Louis XIV et de Louis XV, de Mme de Montespan à Mme de Pompadour. Ne reconnaissez-vous pas la Falaris qui sort de la ruelle du Régent, ou la Parabère qui dénoue ses cheveux pour lui?

L'art a eu ses trois âges sous les Grecs. L'âge d'or, c'est-à-dire l'âge de Phidias, ce demi-dieu qui fut toujours grand, terrible ou sublime comme la majesté, un fils de Jupiter qui donnait au marbre la vie héroïque; l'âge d'argent, c'est-à-dire l'âge de Praxitèle, qui représente la beauté sous la forme des trois Grâces : il est encore grand, mais il n'est déjà plus terrible, il a perdu son caractère divin, ses dieux se changent en hommes; l'âge de fer, c'est-à-dire l'âge de Lysippe. Sous la main élégante de ce maître, la grande ligne se brise : voici le contour ondoyant. Ce n'est plus par l'œil de l'idéal que regarde le sculpteur : il voit la nature face à face, il ne veut lutter qu'avec elle, il ne se souvient même pas que l'homme est un dieu tombé. L'heure de la décadence a déjà sonné; heureusement que Phidias couché dans le tombeau se relève avec ses œuvres pour appeler encore à son école austère tous ceux qui sont dignes de toucher au marbre.

L'âge d'or avait commencé avec les dieux d'Homère; l'âge de fer fut salué par les courtisanes d'Athènes. Sous le premier âge, les Grecs ne connaissaient que deux Grâces, comme ils ne connaissaient que deux Muses : celle de l'Olympe et celle de la Terre, celle qui suit les dieux et celle qui précède les hommes. La première, enveloppée dans sa grandeur et sa sublimité, dédaigne les admirations et passe altière dans le cortége des enthousiastes; la seconde soulève sa lèvre par un sourire et se détourne à demi pour que tous les regards montent vers elle : c'est déjà la coquetterie, c'est déjà Célimène. Phidias n'a connu que la Grâce olympienne, Lysippe n'a vu que la Grâce terrestre. Entre ces deux maîtres il y a tout un monde : le cycle s'ouvre et se referme, tout est trouvé, tout est perdu. Le premier monte avec les dieux, le second tombe, mais tombe comme le beau gladiateur antique.

Et pourtant, quand plus tard Lucien cherchera la beauté idéale, il ne la trouvera pas seulement dans Phidias, il ne s'arrêtera pas même à Praxitèle, il descendra jusqu'à Lysippe. Il décidera que la beauté n'est pas une, qu'il lui faut trois styles, qu'il a fallu trois âges pour lui donner la vie. Ainsi, il veut bien que la ligne du visage soit empruntée à Phidias dans la Vénus de Lemnos, mais il aime mieux le front plus ombragé et la chevelure plus voluptueuse de la Vénus de Praxitèle. Il prend les mains à la Vénus d'Alcamène, il prend les yeux aux courtisanes de Lysippe.

La décadence a créé la troisième Grâce : celle qui se couronne de pampres et qui rit du rire lascif des bacchantes. C'en est fait de l'art sacré qui habite les temples, le marbre est à jamais profané; il a été un culte, il n'est plus qu'un amour, il ne sera bientôt plus qu'une débauche.

Cette troisième Grâce que connaissaient peu les Grecs

 PARIS. IMPRIMÉ CHEZ BONAVENTURE ET DUCESSOIS, QUAI DES AUGUSTINS, 55.

des beaux âges, nous l'avons trop connue, nous qui n'avons jamais été que des Grecs de la décadence. Il n'y a pas si loin qu'il le semble des disciples de Lysippe aux sculpteurs du XVIIIe siècle. Qu'est-ce que Nicolas Coustou, Allégrain, Falconet, Clodion lui-même? des Grecs dépaysés qui ont emporté à la semelle de leurs souliers la poussière de marbre tombée du ciseau des derniers païens.

Là est la vraie tradition. Je n'ai donc pas à rechercher dans les origines de l'art en France le berceau des sculpteurs du XVIIIe siècle. Jusque-là les artistes du moyen âge et les artistes de la Renaissance sont plus ou moins français, plus ou moins italiens. Il y a des Italiens francisés, mais surtout des Français italianisés. Souvent, les artistes ne sont que des ouvriers, mais des ouvriers sublimes. Que de chefs-d'œuvre au Louvre et à Versailles! Que de chefs-d'œuvre encore épars en France! Vieilles cathédrales et vieux châteaux, baptistères et bénitiers, frontons et tombeaux, saints et déesses, où commencer, où finir? Depuis Jean Joconde jusqu'à Jacques Sarrazin, que de noms glorieux pour ceux qui rendent justice aux Français dans leur pays! Cousin, Jean Goujon, Bontemps, Germain Pilon, Prieur, Bernard de Palissy, Columb, on ne les compte pas. Art nouveau, art vivant, sublime quelquefois, naïf et familier plus souvent, mais toujours curieux, toujours imprévu, courant de la grâce à la fantaisie, jusqu'au jour où Coysevox, le maître des Coustou, le premier des néo-païens, abandonne la tradition nationale pour peupler Versailles des dieux tombés de l'Olympe.

II

C'est surtout à propos des sculpteurs qu'on peut dire qu'ils ont vécu dans leurs œuvres. En effet, c'est à peine s'ils ont eu le temps de vivre dans leur maison, tant ils se sont levés de bonne heure pour aller à l'atelier. Si l'amour les a visités quelquefois, c'est sous la figure de ces pauvres pécheresses qui viennent poser pour ce qu'elles ont de beau : Hébé, Vénus ou Diane, quand leur chemise est tombée à leurs pieds comme le nuage des dieux de l'Olympe; simples filles de hasard, quand elles ont agrafé leur ceinture plus ou moins dorée sur leur robe d'indienne.

Pour quelques-uns, l'atelier c'est encore leur maison. C'est là que jouent les enfants, groupe d'Amours qui, un jour ou l'autre, sortira du bloc de marbre que taille le père. C'est là que vient l'épousée pour encourager l'artiste du regard, cherchant à savoir d'avance combien chaque coup de ciseau rapportera d'argent, car c'est l'épousée qui fait les comptes de ménage.

Les amis viennent quand la femme n'est plus là. C'est avec eux qu'on ouvre le livre du passé, qu'on feuillette le carton des grands maîtres, qu'on parle des rivaux, sans oublier les souvenirs de la jeunesse. On rentre avec les amis dans cette vaste forêt des vingt ans dont on respire encore, même quand on l'a quittée depuis longtemps, les amères et savoureuses senteurs.

Nicolas Coustou a vécu dans son atelier; il n'a pas eu de femme, si ce n'est les femmes; il n'a pas eu d'enfants. A peine s'il a compté quelques rares amis qui l'entraînaient, une fois par semaine, à son corps défendant, à quelque dîner de famille ou de cabaret. Et pourtant il avouait que non-seulement dans ces fêtes intimes il reposait sa main et son front, mais qu'il en revenait rajeuni et vaillant. On lui savait un goût prononcé pour les femmes en belle humeur. On ne lui servait jamais de vieilles filles ennuyées. Au cabaret, on amenait la première venue, pourvu qu'elle fût belle. Au dîner de famille on disait aux dames de ne pas oublier que M. Coustou aimait qu'on versât la gaieté dans son vin.

Il est né à Lyon, le 9 janvier 1658; son père était passé maître en l'art de sculpter les confessionnaux, les lambris, les cheminées, toute la menuiserie à ornements. Nicolas Coustou étudia à l'école de son père. Il se révéla de bonne heure. Il y avait sur la porte de sa maison natale un Saint Étienne en pierre, du gothique le plus grossier. Il brisa cette sculpture et la remplaça par un bas-relief en bois d'un contour naïf et déjà savant, un Saint Étienne agenouillé, priant pour les bourreaux qui le lapidaient. On félicita beaucoup le jeune sculpteur; mais sa mère, qui était sœur de Coysevox, rêvait pour son fils de plus hautes destinées.

Elle le confia à ce grand sculpteur, qui était devenu l'ami de Louis XIV.

Antoine Coysevox, né à Lyon en 1740, était originaire d'Espagne; on peut même dire que par sa nature enthousiaste, chevalesque et tourmentée, il était demeuré Espagnol. Il fut, plus qu'aucun autre, le sculpteur ordinaire de Louis XIV. Il a tenu le ciseau pendant tout le siècle du grand roi. Ce fut une des plus belles existences d'artiste : il a peuplé la France de ses œuvres; tous les jours encore on le salue dans le jardin des Tuileries, dont il est resté un des rois. On l'a surnommé le van Dyck de la sculpture; en effet, ses portraits ont la fière tournure, les belles draperies et le grand air. Son école de Rome avait été le palais de Saverne, où le duc de Furstemberg avait pieusement réuni quelques chefs-d'œuvre de l'antiquité, mais surtout des Diane, des Vénus, des Daphné trop féminisées par les ciseaux de la décadence.

Coysevox accueillit Nicolas Coustou comme son fils et lui prédit bientôt qu'il serait digne, le jour venu, de prendre de sa main cet ardent ciseau que Louis XIV, dans les jardins de Versailles, avait daigné toucher de la sienne, rappelant d'un peu loin Charles-Quint ramassant le pinceau du Titien. Coysevox écrivit à sa sœur que le père de Nicolas Coustou ne lui avait rien laissé à dire au jeune Lyonnais, tant il le trouvait intelligent et prêt à tout. Cependant, ce ne fut que dans les jardins de Versailles que Nicolas se trouva dans sa patrie : jusque-là il avait cherché son chemin dans la nuit; le soleil se leva pour son imagination. Sa main s'accoutuma trop à caresser les surfaces ondoyantes des statues de son oncle; sa liberté d'esprit ne put jamais le détacher tout à fait des habitudes de l'école. C'était le même art de jeter les draperies, de renverser le cou et de maniérer les attitudes. Il avait beau changer l'air de tête, c'était toujours l'air de famille; du reste, Coysevox le regarda longtemps

comme un autre lui-même. Rubens avait retrouvé Van Dyck.

Boileau, qui venait souvent à l'atelier de Coysevox, vit débuter Coustou et lui donna de mauvais conseils, comme à son jardinier d'Auteuil. Boileau aimait beaucoup le compas et la lime. Les hardiesses de Michel-Ange l'étonnaient, mais ne lui donnaient pas l'enthousiasme du beau. Il aimait l'art propre, l'art poli, l'art efféminé, *l'art poétique*. Heureusement, Nicolas Coustou ne s'attarda pas trop dans l'art poétique. Quand Coysevox fit le buste du poëte, pour l'Académie, comme il connaissait les hommes et comme il voulait que Boileau ne s'ennuyât pas, il faisait lire à haute voix le *Traité du Sublime* par Nicolas Coustou : « Car, disait-il, le sublime est toujours le sublime, pour le sculpteur comme pour le poëte. C'est le sublime d'Homère qui a fait le sublime de Phidias. Si Corrége s'est écrié devant une peinture : « Et moi aussi, je suis peintre ! » combien qui ont poussé le même cri en lisant une ode ou un poëme ! » Et là-dessus le sculpteur s'épuisait en dithyrambes envers la poésie de celui qu'on appelait le législateur du Parnasse. Nicolas Coustou lut tout le *Traité du Sublime* pendant que Boileau posait. « Comprends-tu ? lui dit son oncle, qui n'avait pas compris un seul mot, mais qui avait étudié très-finement la physionomie de son modèle.—Oui, je comprends, dit le jeune sculpteur en fermant le livre; le sublime, d'après M. Despréaux, c'est l'art de sculpter en vers les figures qu'on voit en prose. »

Jusqu'à vingt-trois ans, Couston travailla avec son oncle. Plus d'une œuvre signée Coysevox doit beaucoup à son jeune disciple. « Signe-moi cela, dit un jour l'oncle, car cette Hamadryade est de toi. » Coustou signa Coysevox ; mais, peu de temps après, l'oncle se vengea en père, en signant Coustou un Faune qu'il avait sculpté pour Marly.

A vingt-trois ans, Coustou remporta le grand prix et partit pour Rome, avec la pension du roi. C'était Colbert lui-même qui l'avait couronné à l'Académie. Le ministre avait montré son amitié pour Coysevox et sa faveur pour le jeune homme, en donnant à tous les deux une accolade inaccoutumée. A Rome, Nicolas Coustou alla droit à l'atelier de Michel-Ange, ce grand maître toujours vivant, dont les œuvres sont l'école souveraine de la sculpture moderne. Deux autres sculpteurs, l'Allegarde et François Flamand, par leur manière moins grandiose et plus humaine, séduisirent le jeune homme, qui d'ailleurs n'avait pas oublié son oncle Coysevox. Mais il essaya de fuir la grâce, cette île de Calypso qu'il avait déjà trop hantée. Il voulut lutter avec la force : il traduisit plutôt qu'il ne copia l'Hercule Commode, qu'il envoya de Rome pour les jardins de Versailles. Il avait le génie trop personnel pour copier servilément, même un chef-d'œuvre, à plus forte raison une œuvre de la décadence. S'il fût resté à Rome, peut-être eût-il sacrifié à la grandeur et à la hardiesse cette volupté de touche, cette morbidesse corrégienne, cette douceur efféminée qui, finalement, ont été le caractère de son genie. Mais il ne comprenait pas assez le plaisir qu'éprouvait Michel-Ange aveugle, de promener ses doigts toujours vaillants sur le fameux torse du Vatican. Michel-Ange appartenait aux périodes épiques; Coustou devait être le sculpteur des épopées de Versailles.

Il revint à Paris au bout de trois ans, quelques tentatives qu'on pût faire à Rome pour le retenir, car il avait montré toute la grâce idéale de son ciseau dans une Naïade, moitié déesse et moitié femme, nymphe de l'Olympe déchue, vestale et courtisane, qui atteignait la grâce sans passer par la naïveté.

Il fut fêté à son retour à Paris par ses camarades, qui, pour la plupart, étaient restés en chemin; et par l'Académie, qui le reçut pour un bas-relief représentant la joie des Français après une maladie de Louis XIV.

On lui donna tous les travaux que son oncle avait négligés. Il commença à tailler son fameux groupe, *la Jonction du Rhône avec la Saône*, qui est au jardin des Tuileries, ce musée au vent, où il y a de tous les styles. On le salua grand sculpteur, mais son groupe n'est pas de la grande sculpture. Voilà des fleuves qui n'emportent pas leurs rives : ce sont des ruisseaux de lait, c'est une galante page de mythologie. La Saône est amoureuse du Rhône, voilà tout. Elle joue de l'éventail en vraie Célimène aquatique; son écharpe ne sert qu'à mieux montrer sa nudité, qui n'est pas la nudité pudique. Elle est charmante dans son attitude voluptueuse. Les ondins jouent sur elle avec des coquillages, ou chevauchent contre ses reins sur des cygnes emportés : on se croirait en pleine Arcadie. Le fleuve est un misanthrope qui semble défier toute cette coquetterie provocante.

Après ce groupe, Nicolas Coustou se reposa pendant quelque temps dans la sculpture de genre. Il sculpta des bas-reliefs sur le chevalet, des baigneuses, des médaillons, des chastes Dianes qu'on lui payait fort cher. Mais le praticien, heureusement, n'envahit pas l'artiste. Il se releva de cet art de courtisanes, qui montre l'amour partout, par une grande œuvre religieuse. On aurait tort de ne vouloir juger Coustou que dans le boudoir des Montespan et des Ninon, ou dans les jardins mythologiques du roi-soleil; il faut le juger après avoir vu, à Notre-Dame, le *Vœu de Louis XIII*, cette Descente de croix d'une si belle expression, où le sculpteur prouve victorieusement que la grande ligne lui était familière dans les grands sujets. Ce n'est pas le caractère michel-angesque, mais c'est le caractère; on y sent le dieu inspirateur. Quand on passe de cette œuvre, où le marbre palpite, à ces statues capricieuses qui chantent les derniers sourires de l'art païen, on est tenté de reconnaître deux Coustou, deux sculpteurs et deux imaginations.

Tout le monde se disputait ce fin et charmant ciseau, ce marbre vivant et expressif; on le voulait dans son palais, on le voulait dans son parc, on le voulait sur son tombeau. Louis XIV lui avait commandé *le Passage du Rhin*, trouvant sans doute que les vers de Boileau n'étaient pas en marbre de Carrare. Louis XIV ne se retrouva pas dans *le Passage du Rhin* de Nicolas Coustou : il mourut trop vite; Nicolas Coustou lui-même ne vécut pas assez longtemps pour achever ce bas-relief, son meilleur, quoique non terminé, comme il est arrivé de tant d'œuvres de Michel-Ange.

Louis XIV aimait beaucoup Nicolas Coustou. Il répétait souvent, en passant devant ses groupes de bergers et de bergères dans l'escalier de Marly, ou devant son chef-

d'œuvre profane, ***Apollon poursuivant Daphné*** : « Celui-là est né grand sculpteur. Tout ce qu'il fait est beau ; son marbre respire. » Et plus d'une fois Louis XIV, pour achever la flatterie, caressait les épaules et les jambes des nymphes du sculpteur. Les critiques, il y en a toujours, disaient, avec quelque vérité, que ce n'était pas le goût antique. « C'est vrai, répliquait Louis XIV, qui s'y connaissait, mais c'est le goût français. » Beau mot, qui eût fait une école durable, si le goût français n'eût bientôt dégénéré en tombant jusque dans le biscuit de Sèvres.

Le tort de Nicolas Coustou, c'était d'avoir trop d'esprit dans son marbre. Il manquait de cette main primitive et sauvage qui donne la grandeur. Il arrivait quelquefois à la grandeur par la grâce ; mais, le plus souvent, il restait en chemin, épuisé par la grâce elle-même.

Le roi avait accordé à Nicolas Coustou une pension de deux mille livres ; le régent doubla cette pension. Pour le régent, Nicolas Coustou n'était pas un sculpteur, c'était le sculpteur ; de même que Santerre n'était pas un peintre, mais le peintre. Le régent était trop français pour ne pas aimer l'école française.

Nicolas Coustou mourut glorieux et riche, le 1er mai 1733, chancelier et recteur de l'Académie royale de peinture et sculpture. La ville de Lyon l'avait pensionné pour sa belle statue de Louis XIV. On trouva dans son atelier trois grandes œuvres inachevées : ***le Passage du Rhin***, la ***Statue du maréchal de Villars***, et le ***Tombeau du cardinal Genson***.

Ce qui fait le caractère de Coustou, c'est le charme singulier des airs de tête, la morbidesse des chairs, le laisser-aller savant du dessin, la grâce légère des draperies ; c'est surtout cette originalité qui le dispense de signer ses statues. Il n'y a pas dans l'antiquité de plus joli dénicheur d'Amours. Il les répand à pleines mains, comme les *Heures* du Corrége répandent des roses : c'est une féerie. On a dit que Nicolas Coustou avait vécu et était mort en chrétien. Je veux bien le croire : sa *Descente de Croix* de Notre-Dame me l'atteste ; mais pourtant, quand je le vois perpétuer l'Olympe dans les châteaux royaux, quand j'admire toutes ces figures qui continuent encore, dans leur poëme de marbre, les Iliades et les Odyssées, je ne puis m'empêcher de le croire un peu païen. Certes, son imagination s'est attardée trop longtemps, sur les rives de l'Ilissus, à faire danser les naïades et à égrener des raisins sur la lèvre des bacchantes, pour avoir eu le temps de faire ses pâques et de dire ses prières. S'il a été quelquefois au confessionnal, c'était au souvenir des sculptures de son père ; du moins c'est ce qu'il écrivait à sa mère, Claudine Coysevox.

Claudine Coysevox a droit de cité dans la république des arts, non-seulement pour avoir mis au monde deux grands sculpteurs, Nicolas et Guillaume Coustou, mais aussi parce qu'elle a sculpté de son ciseau léger quelques figurines et quelques bas-reliefs qui n'ont pas été recueillis, mais qui lui ont mérité l'éloge de ses contemporains.

ARSÈNE HOUSSAYE.

(La suite au prochain numéro.)

COLLECTION

DE M. LE VICOMTE DE SULEAU.

En annonçant l'autre jour la vente prochaine de la collection de tableaux anciens réunie par M. le vicomte de Suleau, *l'Artiste* a promis de donner de plus amples détails sur cette galerie, dont la formation a coûté bien des années, et qui va se disperser en quelques heures. Mais au moment de tenir notre engagement, une difficulté nous embarrasse et nous oblige à faire nos réserves. Comme la plupart des collections particulières, — et ce malheur est même arrivé à plus d'un musée glorieux, — le cabinet de M. de Suleau, composé d'éléments d'une valeur inégale, montre à côté d'œuvres excellentes quelques tableaux douteux. Le catalogue ne semble pas s'en apercevoir : il honore d'une affirmation aussi précise, il traite avec une bienveillance pareille les productions authentiques et les productions incertaines ; il prodigue avec une insouciance aventureuse, les grands noms et les grands souvenirs. Le catalogue fait son métier : qu'on nous permette de faire le nôtre, en refusant de le suivre sur un terrain si mal affermi. Il n'est pas d'ailleurs dans notre pensée de discuter et de proscrire : un meilleur juge que nous saura bientôt séparer le bon grain de l'ivraie, et nous croyons agir avec prudence en attendant, sur les promesses de l'affiche, l'opinion des spectateurs désintéressés. Toutefois, *l'Artiste* peut dès aujourd'hui dire un mot d'une collection dont on s'occupera beaucoup la semaine prochaine, et qui, contestable en quelques points, réunit pourtant des œuvres d'un intérêt si réel. Nous n'avons pas du reste dessein de parler de tous les cadres réunis par M. de Suleau : quelques-uns seulement nous ont été montrés ; nous n'avons vu les autres qu'en courant ; aussi, — sans que notre silence puisse être, pour les tableaux omis dans ce travail, une présomption défavorable, — nous ne voulons examiner ici que les plus importants et ceux qui se recommandent par cette singularité qui va si bien aux œuvres d'art.

Les écoles du Nord sont représentées, dans le cabinet de M. de Suleau, par quelques-uns de leurs maîtres les plus puissants. Le *Moulin*, d'Hobbéma, est une de ces pages mélancoliques et fortes où le grand paysagiste a si bien rendu les pittoresques tristesses de la Frise. Ceux qui ont vu les Hobbéma des collections d'Angleterre reconnaîtront dans cette fabrique au toit rouge, placée à l'extrême lisière d'une forêt, cet éternel moulin à eau que le peintre a sans doute étudié dans le voisinage du pays qu'il habitait, note vive et vigoureuse qu'il aime à faire chanter dans l'harmonie, d'ordinaire un peu voilée, de ses verdures olivâtres et de son ciel gris. Un pâle rayon du soleil hollandais traverse les arbres et joue sur le gazon ; mais, à l'exception de ce coup de lumière, tout s'enveloppe de vapeur et d'humidité dans cette campagne silencieuse. Ce tableau,

admirable d'effet, est d'une exécution à la fois sereine et hardie : la feuille frémissante du chêne, les nuages qui courent dans le ciel, l'eau et les terrains, tout a un accent résolu et vivace. C'est là assurément l'œuvre d'un maître[1].

Et quelle composition est plus magistrale, dans sa singularité et sa laideur, que le *Nabuchodonosor*, de Rembrandt! Quelle étrange peinture, et, ici, que faut-il croire? On sait qu'en 1655, le grand artiste de Leyde a gravé à l'eau-forte quatre pièces pour l'illustration d'un livre espagnol écrit par le juif Manassé ben Ismaël. Le tableau de M. de Suleau reproduit l'une de ces compositions, celle où le roi babylonien, entouré de ses courtisans épouvantés, se sent tout à coup métamorphosé en bête. La peinture et l'eau-forte paraissent contemporaines ; dans l'une comme dans l'autre, le dessin est vague, et parfois même d'une incorrection audacieuse. Jamais Rembrandt ne s'est montré aussi insoucieux de la forme : cette liberté d'allures s'explique pour le Nabuchodonosor, qui déjà n'est plus un homme, et qui, conservant toutefois la conscience du changement qui s'opère en lui, voit ses pieds s'allonger en pattes griffues, ses oreilles croître, et son corps prendre des couleurs, des apparences qui n'appartiennent pas encore à l'animal, et ne sont cependant plus celles de la créature humaine. Mais, ce jour-là, Rembrandt était en veine de métamorphose : l'œil troublé a quelque peine à reconnaître des hommes dans les personnages qui se pressent autour de Nabuchodonosor, et il retrouve difficilement un cheval dans cette bête fantastique qui semble avoir été taillée dans le bois par le couteau naïf d'un enfant, et dont la forme rudimentaire nous a déjà étonné dans l'une des eaux-fortes du maître. Mais, si imparfaite qu'elle soit au point de vue de ce qu'on est accoutumé d'appeler les lois du dessin, la composition que nous analysons est digne, sinon de toutes les admirations, du moins de toutes les curiosités. Le *Nabuchodonosor* est une sorte d'ébauche terminée en quelques points; c'est une peinture un peu sauvage et rude : moins faite que rêvée, elle déroutera les timides; car, pour être devinée et sentie, elle exige un certain effort de la part de ceux-là même qui croient comprendre l'incompréhensible Rembrandt.

M. le vicomte de Suleau possède plusieurs tableaux intéressants de l'école, d'ailleurs si remarquable, qui se forma dans l'atelier du maître de Leyde. Je fais un cas particulier d'une toile colorée et vigoureuse où Govaert Flinck a peint, sous le prétexte de je ne sais quelle scène biblique, le portrait de quatre personnages hollandais. La ressemblance des effigies, l'individualité des types, la force du pinceau, la large distribution de la lumière, font de ce roman familier une excellente peinture. La *Jeune Fille blonde couronnée de fleurs*, de Salomon de Koning, est aussi une œuvre délicate et fine : les chairs y ont une fraîcheur vivante, une fleur de jeunesse qui ne doit pas surprendre d'ailleurs dans un portrait de ce maître, si mal connu, et si habile.

Un délicieux paysage de Wynantz, signé et daté de 1674, une *Marine*, transparente et pure, de Guillaume van de Velde, une grande perspective italienne d'André Both, un important portrait équestre de Carl de Moor, une *Bethsabée* de Netscher, enfin d'autres petites toiles que je néglige complètent le contingent des maîtres hollandais.

L'école flamande est moins riche. Nous avons remarqué toutefois une répétition curieuse du fameux portrait de Langlois, dit *Ciartres*, que van Dyck peignit à son passage à Paris et dont la gravure est si connue. Mais l'érudition du catalogue est en défaut en ce point que ce n'est pas à M. Randon de Boisset, mais bien au prince de Conti, que l'original a jadis appartenu : il fut vendu 8,001 livres à la vente du prince en 1777 et fit ensuite partie du cabinet de M. de Choiseul-Praslin.—Le portrait d'un bourgmestre, attribué aussi à van Dyck, dont il porte la signature avec la date de 1632, est une peinture plutôt hollandaise que flamande, mais en tout cas extrêmement remarquable par la largeur de l'exécution et la vivacité lumineuse des chairs.

M. le vicomte de Suleau possède plusieurs Téniers, entre autres un *Alchimiste*, charmante figurine que recommandent la liberté et la prestesse du pinceau, et une grande page où, dans un paysage peint par Josse de Momper, le spirituel élève de Rubens a représenté toute une compagnie de dames et de gentilshommes assistant à une messe célébrée dans l'intérieur d'une grotte.

Les biographes nous apprennent que Simon de Vos, qui, lui aussi, a subi l'influence du maître d'Anvers, excellait également dans les grandes machines et dans les peintures de petite dimension. Ses ouvrages sont rares en France, et même ailleurs, car il n'y a rien de lui, ni au Louvre, ni au musée de sa ville natale. La collection de M. de Suleau nous montre de cet habile pinceau un *Repas*, composition spirituelle où l'on voit réunie autour d'une table joyeuse une élégante assemblée d'artistes, de gentilshommes et de femmes indulgentes. Les petites têtes paraissent être des portraits : les physionomies, les costumes, les fleurs et orfèvreries qui décorent la table du festin, tout est traité à la flamande, tout est exécuté de cette touche agile qui caractérise si heureusement l'école de Rubens : la coloration est riche, pleine de gaieté et de fraîcheur. Simon de Vos est un maître délicat, et, dans le groupe de ces peintres d'Anvers qu'on a souvent accusés de trivialité, il est peut-être un de ceux qui ont montré le plus d'élégance.

Après les écoles hollandaise et flamande, c'est à l'école française que M. le vicomte de Suleau doit les meilleures pages de sa galerie. Les collections d'amateurs ne contiennent guère de toile aussi importante que la *Marine* de Claude Lorrain. Le grand artiste y a représenté un port de mer où l'on voit de nombreux navires amarrés au bord d'un quai : d'actifs matelots, qu'on dit avoir été peints par Jean Miel, se pressent sur la rive et animent la scène, qui, en réalité, a pour motif principal un magnifique effet de soleil

[1] Ce tableau est signé, mais un peu lourdement, et peut-être pourrait-on douter de la véracité de l'inscription. L'Hobbéma de M. de Suleau serait en ce cas dans les mêmes conditions que celui de M. Edward Loyd, qui est aussi signé à la moderne et qui est toutefois parfaitement authentique. On sait les naïves roueries des marchands de tableaux qui, après avoir pendant cent ans débaptisé les Hobbéma dans l'espoir de les faire passer pour des Ruysdael, s'empressent aujourd'hui de rétablir la signature du maître avec un zèle qui fait honneur à leur bonne foi.

levant. Le *Repos de la sainte Famille* de Poussin et l'autre tableau du peintre des Andelys, *Numa venant consulter la nymphe Egérie*, sont des toiles d'un aspect sévère, mais où la grâce de l'arrangement tempère la gravité de l'exécution. Ajoutons, pour en finir avec le XVII[e] siècle, que le *Christ portant sa croix*, de Lebrun, peut passer pour l'une des plus intéressantes productions du décorateur de Versailles. Cette composition rappelle celle que l'artiste avait exécutée en 1687, et qui est aujourd'hui au musée du Louvre; mais elle en diffère en plusieurs points, et elle montre que Lebrun a su, sans se répéter servilement, traiter deux fois le même motif. L'auteur du *Christ portant sa croix* n'a pu parvenir à inscrire son nom dans la liste des grands maîtres : néanmoins, il a une facilité d'invention, une sorte de mouvement dans le dessin, qui en font plus qu'un peintre remarquable. Son malheur, c'est d'avoir étudié et aimé l'Italie de la décadence et d'avoir cru aux Carrache un peu plus qu'il n'était décent de le faire.

Watteau, le grand Watteau, ouvre le XVIII[e] siècle dans la galerie que nous visitons en courant. Et par une singularité qui ne surprendra que ceux qui ignorent le facile génie de l'enchanteur et son talent de transformation, il se présente à nous sous un vêtement étranger. La *Fin de la Chasse* n'est pas un pastiche, mais c'est un tableau exceptionnel dans l'œuvre du maître de Valenciennes. Il y a, à propos de cette fine peinture, une tradition, une légende peut-être. On raconte que M. de Julienne, qui possédait plusieurs Wouwerman, en aurait un jour prêté un à son ami Watteau, et que ce dernier, séduit par cette touche délicate, aurait essayé de peindre un tableau dans le même goût. Watteau était d'une adresse rare, son pinceau parlait toutes les langues; mais ici il ne s'est pas si complétement déguisé qu'il ne soit parfaitement reconnaissable. Je dirai avec courage mon sentiment sur cette délicieuse composition : la *Fin de la Chasse* ne sera peut-être pas estimée par les amateurs à l'égal d'un Wouwerman : mais je déclare que Watteau m'y paraît supérieur au maître hollandais. Quel peintre a jamais eu ces harmonies fines, ces clartés de tons, ces légèretés de nuances, et en même temps une sûreté de main si merveilleuse? Le chasseur qui sonne de la trompe, la dame assise sur sa blanche haquenée, les valets recouplant les chiens, le chevreuil gisant sur le sol, et surtout le paysage et le groupe d'arbres découpé si finement sur un ciel d'un gris perlé, tout cela est d'une exécution des plus savantes et des plus admirables : c'est l'esprit de la France, et c'est l'esprit de Watteau.

Ce charmant chef-d'œuvre fait pâlir tout ce qui l'entoure. M. le vicomte de Suleau possède cependant un joli Pater, un bel Oudry (*Canards poursuivis par un chien*), une *Bataille* de Casanova, une *Vue de la grotte de la Balme*, par Joseph Vernet, tableau signé et daté de 1774, enfin deux Boucher, dont l'un se recommande par son importance, aussi bien que par son fini. Ordinairement Boucher ne se sert du paysage que pour décorer le théâtre où se joue sa comédie amoureuse : dans le tableau qui nous occupe, il a interverti les rôles, et cette fois c'est la nature qui tient le premier rang, les petits personnages que l'artiste a semés dans la campagne n'étant guère que des notes joyeuses, adroitement ajoutées à l'harmonie de la coloration générale. Mais ce paysage a un autre intérêt encore : il nous révèle, à côté du Boucher que nous connaissons tous, à côté de cet enfant gâté du succès qui abuse de son bonheur et semble se jouer un peu de la gravité de son art, un Boucher plus attentif, sinon plus vrai, plus consciencieux, plus appliqué, plus respectueux de son talent et des bons juges. En effet, rien n'est négligé, rien n'est laissé au hasard dans cette précieuse peinture. Sans doute, c'est la nature de Boucher, je veux dire une perspective empruntée au pays de l'impossible, et l'ensemble, où il faut peut-être regretter un abus systématique des tons clairs, est, je le crois, d'une gaieté un peu papillotante. Je comparerais volontiers la coloration capricieuse de ce tableau à ce mélange scintillant d'or, d'argent, de nacre, d'émeraude et de topaze que font luire au soleil les écailles mobiles du poisson. C'est là un paysage d'éventail, une œuvre absurde et folle pour ceux qui croient à la nature de Ruysdaël, d'Hobbéma, de Théodore Rousseau, et à celle du bon Dieu... C'est possible, mais un Boucher sincère à ce point, un Boucher si spirituellement rêvé vaut la peine qu'on se dérange, et je suis heureux d'avoir à faire, à ceux qui connaissent le maître comme à ceux qui l'ignorent, les honneurs d'un tableau où il s'est plu à condenser tous les caprices, toutes les habiletés de son talent.

On verra aussi avec intérêt un *Effet de neige dans les Alpes*, grande toile où le dernier des Vanloo proteste, au nom des pratiques du XVIII[e] siècle auquel il a survécu, contre les nouvelles tendances du paysage à la Valenciennes. Le vieux César Vanloo avait vu périr l'ancienne Académie de peinture, la mort avait frappé presque tous ses collègues d'autrefois, et débris échappé à ce monde détruit, le bonhomme se consolait en peignant automatiquement son éternel *Effet de neige*. L'exemplaire que possède M. de Suleau, et qui a été exposé au Salon de 1804, peut passer pour l'un des meilleurs ouvrages du dernier héritier d'une famille trop applaudie.

Il ne nous reste que quelques mots à dire des écoles italiennes et espagnoles moins accessibles que les autres aux ambitions légitimes des fortunes particulières. La collection de M. le vicomte de Suleau présente cependant quelques échantillons des maîtres aimés. C'est un superbe portrait que le *Moine géomètre* de Bronzino, et c'est aussi une composition d'un rare intérêt historique que cette autre peinture attribuée au Titien, la *Réception d'un ambassadeur de Charles-Quint par le pape Paul III*. La disposition du tableau est bizarre. L'envoyé de l'empereur et le pape prennent chacun leur repas, mais sur une table séparée. De nombreux personnages les entourent : les premiers plans sont occupés, à droite par des musiciens, et à gauche par une foule curieuse qu'ont peine à contenir les estafiers de la garde papale. Toutes ces figures sont pleines de mouvement et de vie : les têtes surtout sont peintes largement et comme d'un seul coup; et, sur cette scène, évidemment reproduite d'après nature, Venise a jeté le mystérieux prestige de sa grande harmonie.

A ces toiles importantes, il faut joindre un *Saint Fran-*

çois d'Assise que l'on donne au Baroche et qui, par son sentiment et sa couleur, comme par sa dimension, fait songer au précieux petit tableau où Louis Carrache a traité le même sujet (musée de Tours); une *Vierge* de Sassoferrato, plus ferme et plus sérieuse que ce qu'on voit d'ordinaire de ce fade adhérent de la « dévotion aisée; » enfin une répétition de la célèbre peinture d'Andrea Sacchi, la *Vision de saint Romuald*, que plusieurs de nos lecteurs ont sans doute vue au Vatican. On raconte que cette réplique, œuvre de l'artiste lui-même, avait été envoyée par le pape au cardinal de Fleury. Elle resta jusqu'à la révolution dans l'un des salons du palais épiscopal de Fréjus, et, comme bien des toiles glorieuses, elle vient, avant de continuer ses pérégrinations, s'arrêter quelques heures dans le grand caravansérail de l'Hôtel Drouot. La *Vision de saint Romuald* est, croyons-nous, l'un des plus intéressants spécimen de la manière d'Andrea Sacchi, maître rare, sinon fort, qu'on ne peut bien étudier que dans les églises de Rome.

Parmi les productions de l'école espagnole, deux tableaux nous ont surtout frappé : le premier est une *Adoration des Bergers*, par Vélasquez, magistrale esquisse où le peintre de Séville semble s'être souvenu de l'effet de lumière qu'on admire dans la *Nuit* de Corrége; le second, moins grave par le sujet, mais non moins remarquable par la fermeté de l'exécution, est un tableau de genre de Murillo, les *Chercheuses de puces*. « Une jeune fille peigne un chien qu'elle tient sur ses genoux ; un jeune garçon agace le chien, et une autre fille recherche sur elle-même les puces échappées de la toilette du chien; » ainsi s'exprime le catalogue, dans une note qui manque peut-être d'élégance, mais qui ne manque pas d'exactitude. Aussi bien, ces chercheuses-là sont d'admirables petites bohémiennes, proches parentes de la marquesa d'Amaëgui par la coloration du visage, charmantes d'esprit et de malice, splendides dans leur toilette en haillons, et peintes à miracle par ce pinceau merveilleux qui est, aux mains de Murillo, comme une arme enchantée et invincible.

Telles sont les perles les plus fines de la galerie de M. le vicomte de Suleau. A côté de ces œuvres, que nous avons pris plaisir à louer et qui méritent à tant d'égards d'être connues, il en est d'autres qui s'accommodent mieux du demi-jour d'une antichambre et pour lesquelles le catalogue se montre peut-être trop complaisant. Mais nous l'avons déjà dit au début de cet article : cette complication d'éléments divers, défaut ordinaire des cabinets d'amateurs, ne diminue que très-peu l'intérêt que présente la remarquable collection qui nous occupe. Les beaux tableaux gardent leur valeur en quelque compagnie qu'ils se produisent, et le goût public est aujourd'hui trop bien formé pour qu'on puisse se méprendre sur le mérite de l'œuvre d'un maître. Le commissaire-priseur peut donc en toute assurance saisir son marteau d'ivoire et frapper : le partage des bons et des mauvais se fera de lui-même, et l'art, qui ne se trompe pas, reconnaîtra toujours les siens.

PAUL MANTZ.

HISTORIQUE DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE.

II

Un épisode qu'il importe de signaler dans cet historique signala en 1766 cette fameuse affaire Dubois, si funeste à mademoiselle Clairon. Ce Dubois, maltraité par l'amour et plus mal traité par son chirurgien, voulait être admis à prêter serment comme quoi il l'avait payé de ses honoraires. Le médecin répondit dans un mémoire que Dubois, comédien, ne pouvait jurer en justice. De là, grande indignation de la Compagnie. La superbe Clairon prit l'insulte à cœur; on chercha des appuis en haut lieu et les comédiens voulurent obtenir une réhabilitation tant *civile* que *canonique*. Ils prétendirent avoir trouvé des lettres patentes de Louis XIII qui les établissaient valets de chambre du roi. M. de Saint-Florentin, circonvenu et gagné à leur cause, voulut se faire leur avocat au Conseil, mais le roi l'interrompit dès les premiers mots en lui disant : « Je vois où vous en voulez venir. Qu'on ne m'en parle plus. » Il faut voir avec quel raffinement de dédain et quels sarcasmes Collé raille cette prétention, à ses yeux des plus outrecuidantes. Somme toute, les écrivains du XVIIIe siècle ont traité les comédiens avec une hauteur de ton et une rigueur de paroles trop unanimes pour que leurs façons d'agir n'eussent pas motivé ces amertumes. Je ne parle pas seulement de ceux qui comme Mercier, Palissot, Chénier, avaient eu des démêlés avec eux; mais voyez ce que dit Rousseau lui-même, le grand pourfendeur d'abus, dans sa *Lettre sur les spectacles*, et lisez, entre autres témoignages, ce que Grimm écrit le 1er janvier 1769, à une date où les idées philosophiques avaient si fort amorti les préjugés : « Il suffit que Molé ait un rôle intéressant dans une pièce pour que Préville refuse d'y jouer; les inimitiés particulières décident de tout, et les auteurs sont victimes des caprices du foyer. Il faut respecter les corps, mais je sens que le corps de messieurs les comédiens français me donne de l'humeur. Ils osent présenter au public les vilenies et les platitudes de M. Rochon, et ils viennent de refuser une petite pièce de M. Sedaine, pleine de gaieté et de force comique, et qui a été jouée avec le plus grand succès sur plusieurs théâtres particuliers, entre autres sur celui de M. le prince de Condé, à Chantilly. Ils devraient être à genoux devant l'auteur du *Philosophe sans le savoir*, et ils ne négligent rien pour le dégoûter d'eux et de leur tripot. » Et plus loin : « Ils ont poussé la bassesse jusqu'à persécuter Nicolet et son singe, danseur de corde. Tantôt ses acteurs ne devraient pas parler, tantôt ils ne devraient pas danser. »

Et il raconte que Nicolet, dans son infortune, se présenta un jour, suppliant et consterné, à la toilette de mademoiselle Clairon, espérant attendrir ce grand cœur et faire cesser la persécution : « Cela n'est pas possible, dit Melpomène avec une dignité tragique, nos parts n'ont pas atteint 8,000 livres cette année.—Oh ! mademoiselle, répondit Nicolet, venez donc chez moi, vous y gagnerez et moi aussi ! » réponse naïve qui dut fort interloquer la majestueuse actrice. Si ce qu'on raconte des déboires et des humiliations que Collin d'Harleville, à ses débuts, eut à essuyer de la part de Molé est véridique, il en faut conclure que l'auteur des *Châteaux en Espagne* était de nature fort endurante. Avec un caractère de quelque élévation il eût vingt fois quitté la partie. Car, ne l'oublions pas, être digne c'est mieux qu'être célèbre, et ce n'est pas moins rare. Mais probablement les choses ont bien changé depuis; les comédiens sont devenus plus avenants et plus éclairés sans doute; sans doute aussi l'intrigue n'a plus de prise sur leurs décisions, et ce ne sont plus le mérite et la distinction littéraires qui sont par eux éconduits.

Toutefois, en dépit des emportements de Collé, que je n'ose transcrire et dont la violence éclate surtout à la page 155 du troisième volume de ses *Mémoires*, il semble résulter d'une déclaration de Louis XIII, confirmée en faveur de Floridor, né gentilhomme, que les comédiens du Théâtre-Français, par exception, ne *dérogeaient* pas. C'est justement là-dessus que se fondait l'espérance de la réhabilitation conçue et tentée à l'occasion du procès Dubois. Deux mémoires furent rédigés pour cette cause, le premier par M. Huerne, le second par M. Jabineau de la Voûte. Tout cet essai de procédure fut expédié à Ferney, et Voltaire, du fond de sa solitude, n'épargnait pas les commentaires. « Je vous prie, écrit-il entre autres à M. Jabineau, de ne point mettre dans le projet de déclaration : *Voulons et nous plaît que tout gentilhomme ou demoiselle puisse représenter sur le théâtre*... Cette clause choquerait la noblesse du royaume. Il semblerait qu'on invitât les gentilshommes à être comédiens; une telle déclaration serait révoltante. Contentons-nous d'indiquer cette permission sans l'exprimer... il faut tâcher de rendre l'état de comédien honnête et non pas noble. » Quelle moquerie à mots couverts sous ces semblants de sympathie et de protection! Il dut bien rire, le vieux malin, en se faisant ainsi l'avocat officieux des « sénateurs et sénatrices du tripot, » comme il appelle volontiers ces messieurs et ces dames de la Comédie, et il dut alors se ressouvenir de ce qu'avait dit La Bruyère.

C'est donc, comme je l'ai dit, dans cette salle des Fossés-Saint-Germain que, sous la jonction des astres les plus propices, la Comédie-Française se mûrit, s'agrandit et s'illustra en tous les sens. La diction théâtrale, originairement emphatique, devint plus simple et moins pompeuse. Lecouvreur lui donna la vérité, Gaussin le charme, Clairon l'énergie. Le répertoire s'y augmenta de richesses qui n'ont pas conservé tout leur ancien prix à nos yeux, mais qui firent longtemps l'admiration ou les délices de nos pères. C'est cette salle que Crébillon et Voltaire remplirent de leurs rivalités et de leurs triomphes; c'est là que se donnèrent les trois grandes comédies en vers du XVIIIe siècle, le *Glorieux* de Destouches (1732), la *Métromanie* de Piron (1738), le *Méchant* de Gresset (1747). C'est là que se produisirent Le Sage, Marivaux, Sedaine, et tout ce groupe d'esprits charmants tels que Barthe, Sainte-Foix, Desmahis, Chamfort.

C'est enfin là que Buirette de Belloy obtint par *le Siége de Calais* un succès si éclatant que l'annaliste est tenu de l'inscrire comme le plus considérable, le plus enthousiaste, le plus entouré d'honneurs qu'il puisse rencontrer sur sa route; succès du reste plein d'enseignements, et qui montre tout ce qu'il y a d'aléatoire dans ces surprises de l'opinion publique. Le succès du *Timocrate* de Thomas Corneille, autre mémorable exemple, reste bien loin en arrière. Ici, du moins, un honorable sentiment, celui du patriotisme, abusa le jugement de la foule, et Versailles, dans de nobles vues, patronna cette aberration du goût : « J'ai été charmé de votre pièce et encore plus de son succès, » dit le roi à l'auteur, indiquant là, sans en avoir l'air, le sens de la vogue. Ce n'est d'ailleurs qu'en la trouvant constatée par tous les récits du temps qu'on peut croire à cette réussite aux proportions inouïes. Le jour de la première représentation, l'auteur parut quatre fois sur la scène, appelé et rappelé par des cris frénétiques. Le maréchal de Brissac dit dans les foyers à l'acteur chargé du rôle d'Eustache de Saint-Pierre : « Mon cher Brizard, tu peux être malade quand tu voudras, je jouerai ton rôle. » A une représentation gratuite, donnée au peuple de Paris, le parterre cria : « Vive le roi et M. de Belloy ! » Louis XV fit frapper une médaille d'or en l'honneur du poëte, et enfin, les habitants de Calais, non contents de placer son portrait dans leur hôtel de ville, lui envoyèrent des lettres de citoyen, contenues dans une boîte d'or, avec cette inscription gravée autour des armes de la cité : *Lauream tulit, civicam recipit*. De nos jours, la ville de Vienne en Dauphiné s'est également émue à l'avénement de M. Ponsard ; mais nous n'avons guère entendu parler que d'un banquet présidé par M. le maire et d'une sérénade donnée par les musiciens de la garde nationale.

Avec les années cependant les exigences augmentèrent, et devenue vieille à son tour, la salle des Fossés-Saint-Germain ne sembla plus dignement assortie aux prospérités de la maison. Donc, en 1770, la clôture annuelle se fit par *Beverley* et *le Sicilien*, et les comédiens du roi allèrent s'établir aux Tuileries, dans la salle de spectacle inaugurée en 1670, juste un siècle auparavant, par la *Psyché* de Molière. Alors inoccupée, elle n'avait guère servi que pour les ballets pendant la jeunesse de Louis XV, si ce n'est que l'Opéra y vint quelque temps chercher asile après l'incendie de 1763. Ce n'était encore pour la troupe du roi qu'un hébergement provisoire, tandis qu'on lui bâtissait un théâtre définitif sur l'emplacement de l'hôtel Condé, au faubourg Saint-Germain.

Le triomphe de Voltaire devait signaler cette station nouvelle. On sait que le roi littéraire du XVIIIe siècle, à un âge où les hommes s'entourent de silence et de recueillement pour s'éteindre, accourut dans Paris recueillir en hommages de toutes sortes les prémices de cette moisson

qu'il avait si longuement semée. A voir les idolâtries dont il était partout l'objet, il dut juger que son labeur avait partout porté des fruits ; et aux premiers grondements de l'orage qui chatouillaient son oreille, ce génie de la destruction put s'applaudir dans son œuvre. C'était donc le moins que l'enthousiasme universel se traduisît à son égard par un vivant apothéose. Aussi, quand le 30 mai 1778 on sut dans Paris qu'il se rendait au théâtre, la foule, avide de contempler son idole, se porta vers le Carrousel pour le saluer au passage. « Les savoyards, dit Bachaumont, les marchandes de pommes, toute la canaille s'était rendue là. » Sa voiture eut peine à fendre la presse; c'était un carrosse couleur d'argent, semé d'étoiles, qu'un plaisant surnomma le char de l'empyrée. La salle était comble, et Brizard vint couronner le triomphateur dans sa loge, au milieu d'acclamations délirantes. Grimm assure que toutes les femmes étaient debout, qu'on s'étouffait dans les corridors, et que bien des gens, pour voir le héros de la fête, furent tout près de se mettre à genoux. Le complaisant historiographe nous décrit même son costume : il portait sa grande perruque à nœuds grisâtres qu'il peignait tous les jours lui-même, de longues manchettes en dentelle et une superbe fourrure de martre zibeline, présent de l'impératrice de Russie. Après la pièce, la toile se releva sur un tableau concerté d'avance. Toute la troupe parut déployée autour du buste de Voltaire; et alors nouveau couronnement en effigie, des mains de mademoiselle Vestris, avec accompagnement de stances.

Hélas! tout n'est qu'heur et malheur dans ce bas-monde et surtout dans notre mobile pays. Voltaire n'était pas mort que ces mêmes comédiens, respectueux envers lui jusqu'au fétichisme, saisirent la première occasion pour faire une avanie à sa mémoire. Madame Denis, nièce du grand homme expiré, devenue madame Duvivier, crut convenable d'offrir à la Comédie-Française la statue assise de son oncle, ouvrage remarquable de Houdon. Que firent les comédiens, race oublieuse entre toutes? Excités par Préville, qui se montra résolûment hostile à Voltaire dans cette querelle aussi inconvenante qu'imprévue, ils déclarèrent qu'il serait indécent que l'auteur de *Zaïre* fût assis au foyer, tandis que Corneille et Racine ne seraient là qu'en simples bustes, et on relégua cette malencontreuse statue au garde-meuble. Il fallut des démarches sans nombre et l'intervention du directeur des bâtiments et du gentilhomme de la Chambre pour que la figure proscrite obtînt une place sous le vestibule, parmi toute la livrée insolente qui attendait là autrefois la fin du spectacle. C'est encore au même lieu qu'on peut la voir dans la résidence actuelle de la Comédie.

Les travaux de la salle en construction marchèrent si lentement qu'elle ne fut terminée qu'en 1782. Ce théâtre, bâti sur les plans de Peyre et de Wailly, ne répondit peut-être pas à toutes les espérances excitées par de si longs retards. Voici du reste ce qu'en dit La Harpe dans sa *Correspondance littéraire :* « La nouvelle salle a paru belle, du moins quant à l'intérieur. Quoiqu'on y trouve des défauts et des inconvénients, la forme du vaisseau en est élégante et noble. Tout le public y est assis, et c'est du moins une victoire que le bon sens et le goût ont enfin remportée sur la barbarie. Quant aux dehors, ils manquent de dignité; mais en France il est rare qu'on fasse pour les arts quelque chose qui ait un caractère de grandeur : les calculs d'argent s'opposent à tout. » On fit l'ouverture par *Iphigénie* et une petite pièce d'Imbert, que la circonstance avait très-faiblement inspiré. La véritable solennité, le coup de tonnerre qui tourna tous les regards vers le nouvel établissement, ne devait éclater que deux ans après; je veux parler du *Mariage de Figaro*. Fut-il jamais d'explosion plus bruyante, une surexcitation plus complète de la curiosité publique! De nos jours où sont poussées si bien toutes les audaces, nous avons certes vu monter des *coups* dramatiques avec un déploiement prodigieux de combinaisons et de moyens; mais qu'était-ce que ces légers bruits et ces modestes fracas comparés à ce vacarme endiablé qui, à l'occasion de *la Folle Journée*, emplissait tous les échos! Du moins ce grand agitateur de Beaumarchais n'était pas un intrigant vulgaire. « Cet homme est comme une pierre à fusil, disait finement M. de Vaudreuil, plus on le frappe, plus il en sort d'étincelles. » Il ne s'abaissait pas, lui, à préparer dans l'ombre ces honteuses petites trames qui composent, suivant le juste dire de Balzac, *les infamies du succès*. Le front levé et provoquant, il allait, comme l'eau dans sa course, faisant du bruit autour de chaque obstacle. Aussi quelle incroyable frénésie de curiosité était-il parvenu à déchaîner dans tous les esprits et dans tous les rangs! La représentation donnée à Genevilliers par les comédiens, devant trois cents personnes, avait développé la convoitise de ce fruit défendu à tel point que le gouvernement obsédé abaissa les barrières, et le torrent passa.

Dès huit heures du matin, le 27 avril 1784, tous les abords du théâtre étaient envahis. Les plus grandes dames, pour être certaines d'obtenir place, dînèrent dans la loge des actrices; on cite entre autres la grosse marquise de Montmorin, qui remplissait de sa corpulence le gentil réduit de mademoiselle Olivier. A l'ouverture des bureaux, la presse fut si grande que trois personnes périrent étouffées. Scudéry, dans son temps, n'avait eu que deux portiers écrasés à la première représentation de l'*Amour tyrannique*. « Plus d'une duchesse, dit Grimm, s'est estimée trop heureuse, ce jour-là, de trouver dans les balcons, où les femmes comme il faut ne se placent guère, un méchant petit tabouret à côté de mesdames Duthé, Carline et compagnie. » Toute cette noblesse, convenons-en, montrait là un empressement bien logique; elle accourait et applaudissait à l'un des plus rudes ébranlements du dôme qui, huit ans plus tard, la broyait dans sa ruine.

Les premières tourmentes révolutionnaires n'étaient pas loin pour les comédiens eux-mêmes; elles commencèrent en 1790, à l'occasion du *Charles IX* de Marie-Joseph Chénier. L'auteur, quoique peu suspect de modération, avait pourtant demandé qu'on suspendît les représentations de cette pièce incandescente pendant les chaleurs de l'été; mais Talma, fier de sa récente renommée, et qui avait dans cette tragédie un rôle à effet, excita ses amis à l'imposer par la violence. Cette petite cabale engendra une soirée fort orageuse, suivie d'une délibération du comité prononçant

l'expulsion de Talma. Ce fut bien alors une autre tempête au milieu des interpellations les plus violentes, Dugazon vint dénoncer au parterre la conduite de ses confrères et s'offrir à partager le sort du proscrit. Le tumulte s'accrut encore, on brisa les banquettes, des spectateurs s'élancèrent sur la scène, ce fut une mêlée terrible. La commune de Paris qui, même sur ce terrain, empiétait déjà sur les prérogatives des gentilshommes, naguère uniques justiciers du lieu, interposa son autorité; mais quand Talma reparut en septembre, mesdemoiselles Contat et Raucourt se retirèrent. Toutefois ce n'était là qu'une fausse sortie, car elles rentrèrent l'une et l'autre au mois de janvier suivant.

Dès le 23 août 1790, le citoyen La Harpe, alors grand niveleur et partisan momentané de toute émancipation, se présenta devant l'Assemblée nationale et lut une pétition où il demandait la liberté des spectacles. Cette liberté, qu'un décret sanctionna peu de temps après, portait une rude atteinte à la constitution et aux priviléges de la Comédie-Française. Aussi la clôture de 91 fut-elle le signal du démembrement. Dugazon, Talma et Grandménil émigrèrent au théâtre de M. Dorfeuille, rue Richelieu, où ils trouvèrent Monvel et où les suivirent mesdemoiselles Vestris et Desgarcins. Cette scission établissait donc un deuxième Théâtre-Français, supérieur à son rival dans la tragédie; tandis que celui du faubourg Saint-Germain, qui conservait Molé, Fleury, mesdemoiselles Joly et Contat, restait sans égal dans le haut comique.

Ce n'est pas tout: mademoiselle Montansier elle-même voulut hausser le diapason de son répertoire et passer du culte de Momus à celui de Melpomène (style du temps). Les deux Sainval jouèrent sur cette petite scène, l'une les princesses, l'autre les reines tragiques. Damas y débuta dans les premiers rôles et Grammont y tenait l'emploi des tyrans. Ce dernier, d'exécrable mémoire, est ce même Grammont qui, à cheval et le sabre dégaîné, marchait devant l'auguste Marie-Antoinette conduite à l'échafaud.. Hideux de visage, mauvais acteur, il se vengeait horriblement ce jour-là de toutes ses disgrâces. On eût dit le génie de la laideur et de l'abaissement, heureux de sentir la beauté et la majesté sous son pied immonde.

Pendant l'ère républicaine, le Théâtre-Français du faubourg Saint-Germain s'appela Théâtre de la Nation, et celui de la rue Richelieu, Théâtre de la République. C'est sur ce dernier que les pièces révolutionnaires se produisirent avec le plus d'emportement. De toutes ces saturnales, telles que le *Père Jacobin*, le *Patriote du dix août*, auxquelles l'art, on le pense, demeure étranger, la plus abominable et la plus délirante est sans contredit le *Jugement dernier des rois*, représenté le 18 octobre 93, en pleine Terreur. C'était l'œuvre de Sylvain Maréchal, auteur du *Dictionnaire des athées*. Il faut en effet croire le ciel vide pour se livrer à ces rugissements de bête féroce.

Dans cette période courte mais vertigineuse de la Terreur, le répertoire était soumis à de singulières modifications. Molé, jouant aux échecs dans le *Bourru bienfaisant*, était obligé de dire : « Echec au tyran! » On avait retranché dans *Mahomet* ces deux vers, jugés naïvement applicables aux gouvernants du jour :

> Exterminez, grands dieux ! de la terre où nous sommes,
> Quiconque avec plaisir répand le sang des hommes.

On révolutionna même le costume; et Phèdre se déclarait à Hippolyte, la poitrine ornée d'emblèmes patriotiques. Un hémistiche de *C. Gracchus*: « Des lois et non du sang ! » souleva, un soir, les applaudissements du parterre opprimé, lorsqu'un membre de la Convention, Albitte, se leva indigné et voulut imposer cette variante : « Du sang et non des lois ! »

Cependant, au lendemain d'une représentation de *Paméla*, les comédiens français, restés au théâtre du faubourg Saint-Germain, furent tous, à l'exception de Molé, jetés en prison. Collot-d'Herbois provoqua leur jugement, c'est-à-dire leur condamnation ; mais les pièces du procès furent courageusement soustraites par un homme dévoué, et le 9 thermidor arriva tandis qu'on régularisait contre eux un semblant de procédure. Les comédiens délivrés retournèrent à leur théâtre, mais le 8 pluviose, an III, ils passèrent à Feydeau, où ils alternaient avec la troupe de chant.

Ce n'était pas encore assez de morcellements et de dispersions: mademoiselle Raucourt, secondée de Larive, de Fleury et de quelques autres, ouvrit une troisième salle, rue de Louvois. L'entreprise ne prospéra guère, et le 10 fructidor ramena cette fraction errante à l'ancienne résidence de la Comédie-Française, baptisée récemment Odéon. Alors le théâtre de la République, qui n'était plus qu'une solitude, ferma ses portes, et le directeur de Feydeau engagea les principaux sujets, tels que Talma, Monvel, mesdemoiselles Vestris et Vanhove. D'autre part l'Odéon n'était pas plus tôt ouvert qu'il entrait naturellement dans cette série de catastrophes, devenues proverbiales; mais sa fermeture, comme toujours, ne fut pas de longue durée. L'ambitieux Sageret, qui avait déjà sur les bras et la troupe de la rue Richelieu et l'Opéra de Feydeau, prit encore à bail la salle de l'Odéon, augmenta son personnel et divisa le Théâtre-Français en deux sections; mais l'étoile funeste de l'Odéon vint ruiner la tentative. Le 28 ventôse, an VII, après la première représentation de *l'Envieux*, un incendie le dévora.

Alors tout se disloqua de nouveau; les comédiens éperdus sentirent dans ce naufrage leurs anciennes animosités s'éteindre; des concessions et des rapprochements devinrent possibles, et par les soins de F. de Neufchâteau une fusion complète s'opéra : après tant de vicissitudes, la Comédie-Française se rassit sur ses bases. Cette réunion générale au théâtre de la rue Richelieu, que la Comédie occupe encore, est de 1799.

A. DESPLACES.

RÉVISION DU CATALOGUE DES TABLEAUX

DU

MUSÉE DE PARIS

(ÉCOLES ALLEMANDE, FLAMANDE ET HOLLANDAISE).

II

Rectifications et additions proposées d'après des notes diverses.

(Fin.)

Terburg. — Rien ne prouve que Terburg ait jamais été en Angleterre, comme M. Villot le rapporte. C'est Descamps qui a inventé cela; mais Walpole, dans la liste des peintres qui ont visité l'Angleterre en cette période, ne cite point Terburg, qui avait assez de talent pour qu'on ne le passât point sous silence.—Terburg eut une fille, Constantia, qui l'a imité très-heureusement. — Il signe, le plus souvent, d'un monogramme : GB accolés, et dans le G un petit T. Smith (1833) signale « un gros livre contenant des souvenirs de peintures et des études originales faites par Terburg durant son voyage en Italie, » et que possédaient alors les descendants de Terburg en Hollande. Qu'est devenu ce précieux recueil?

Le délicieux Terburg du Louvre (nº 526), *Militaire offrant des pièces d'or à une jeune femme*, était estimé 3,500 francs par les experts de 1816! — A la note de ce tableau il y a une faute typographique à corriger : Slingeldant, pour Slingeland ou Slingelandt.

Du *Concert* (nº 528) il y a une très-bonne répétition à la galerie d'Arenberg.

Van Uden. — Son portrait par van Dyck, gravé par Vosterman, est au musée de Munich. Dans la notice sur van Uden, Fuessly est encore mal écrit, avec un tréma sur l'*u*.

Van de Velde (Les). M. Villot écrit van den Velde; Smith : Van der Velde; mais les Hollandais, les Flamands et les Allemands sont unanimes pour écrire van de Velde (Catalogues d'Amsterdam, van der Hoop, de La Haye, de Rotterdam, de Berlin, Vienne, Dresde, etc.).

Le nom de la plage représentée dans le petit chef-d'œuvre d'Adriaan (nº 536 du Louvre) n'est pas *Schvelingen*, mais Scheveningen, où sont les bains de mer, à une demi-lieue de La Haye.

Les portraits d'Adriaan, de sa femme et de ses enfants, se trouvent dans son admirable tableau, daté 1667, au musée van der Hoop.

Dans la notice sur Willem le jeune, je crois que M. Villot confond le père avec le fils, quand il dit que Willem le vieux « assista à la célèbre bataille navale des *Quatre Jours*. » A cette date, 1666, Willem le vieux devait être en Angleterre; mais Willem le jeune a peint cette bataille, en deux pendants, tableaux fameux, conservés aujourd'hui au musée d'Amsterdam (nºˢ 297 et 298). C'est, d'ailleurs, Willem le fils qui, au temps de l'amiral de Ruyter, était employé par les États à dessiner les différentes manœuvres des flottes. Il y avait, dans la collection du baron Verstolk van Zoelen, à La Haye, plusieurs de ces dessins, avec des explications manuscrites, ajoutées dans les amirautés des sept Provinces-Unies.

La pension « considérable » dont parle M. Villot était de 100 livres sterling, et fut octroyée à la fois au père et au fils, en 1675, par le roi d'Angleterre Charles II.

Van Musscher a fait un excellent petit portrait de Willem le jeune, occupé à peindre dans son atelier; — aujourd'hui chez M. Baring, à Londres, après avoir passé dans la collection Verstolk van Zoelen. Smith en donne une petite gravure par G. Lewis, en tête de son sixième volume. Kneller aussi, en 1680, a fait de Wilhem le jeune un portrait, qui fut gravé en 1707 par J. Smith.

De Vlieger. — Il est né à Rotterdam, suivant le registre de la bourgeoisie d'Amsterdam, où il fut inscrit le 5 janvier 1643. Pourquoi le nom en petites capitales à la tête de la notice relative à ce peintre est-il écrit : Vliegher, quand la signature du nº 549, au Louvre, est : *S. Vlieger?*

Martin de Vos. — Outre sa belle eau-forte, van Dyck a fait de Martin de Vos un portrait, gravé par Bolswert.

Les Weenix. — Il n'y a pas de raison pour inscrire la variante *Weeninx*, puisque les tableaux du père et du fils, au Louvre, nºˢ 553, 554, 555, 556, aux musées de Berlin et de Vienne, dans les musées de la Hollande, et partout je crois, sont toujours signés : *Weenix*.

Wouwerman. — On pourrait indiquer, à la notice de Philips, les peintres avec qui il a collaboré : Wynants, van Goyen, Ruysdael, etc.

Le pendant à la *Chasse au cerf*, nº 569 du Louvre, gravé aussi par Moyreau, sous le titre *la Cascade*, et provenant de la collection de la comtesse de Verrue et de la collection Crozat, est au musée de Dresde, qui, comme on sait, possède soixante-trois tableaux de Philips Wouwerman!

Le Manége (nº 570) provient de la collection Wierman (et non Wiezman) d'Amsterdam.

Wynants. — M. Villot a raison de reporter après 1677 la date de la mort de Wynants, fixée à 1670 par la plupart des biographes et des catalogues. Il y a de Wynants, au musée de la Haye, un paysage signé et daté 1675. Je ne crois pas qu'on connaisse aucune de ses œuvres avec une date postérieure.

Wyntrank — et non *Wyntrack*. Nous avons rappelé, à

l'article Hobbema, que dans un tableau de ce grand paysagiste Wyntrank avait peint des canards.—A mon sentiment, il n'est pas bien sûr que le paysage nº 582 du Louvre soit de Wyntrank.

Daniel Zegers. — Outre un portrait par van Dyck, il y a du Jesuite d'Anvers un autre portrait peint par Lyvens. Van Dyck a fait aussi le portrait de Gerard Zegers.

Les inconnus. — Dans cette catégorie M. Villot a rejeté, avec toute vraisemblance, les tableaux faussement attribués par les précédentes notices : le faux Memling, *Instruction pastorale* (nº 589); le faux Martin Schœn, *les Israélites recueillant la manne* (nº 590), le faux van Eyck, *les Noces de Cana* (nº 596); les faux Holbein, *l'Adoration des Mages* (nº 597), les faux Lucas de Leyde, *la Salutation angélique* (nº 595) et *la Sainte Famille* (nº 588); le faux Cranach, *le Sacrifice d'Abraham* (nº 598);—et *le Mariage de la Vierge* (nº 605), et le portrait d'homme (nº 610), et les faux van Dyck (nºˢ 616 et 617), etc., etc.; le tout conformément aux critiques de M. Waagen dans ses *Kunstwerke*, etc.

M. Waagen doit être bien fier que sa compétence ait été ainsi reconnue, même tacitement; et sans doute il lui est fort égal qu'on ne l'ait pas même nommé, car son livre est là, en allemand il est vrai; mais l'allemand n'est pas absolument intraduisible en français.

A présent que nous avons parcouru d'un bout à l'autre le Catalogue de Paris, tout ça n'est rien. Ce n'est que jeu de bouquiniste, et quelquefois même manie de typographe. La grande affaire serait la révision des attributions. Car, malgré le triage opéré par le nouveau Catalogue de M. Villot, il reste bien des points d'interrogation sur une foule de tableaux. Pour ma part, je ne serais pas embarrassé de signaler un certain nombre d'attributions erronées et une quantité d'attributions très-hasardées. Mais cela ne se peut que de près, et M. Villot, avec la bonne volonté dont il a déjà fait preuve, ne manquera pas, dans une nouvelle édition indispensable, de corriger encore son excellent travail, destiné à servir de guide aux autres catalogues des musées de l'Europe et des grandes collections particulières.

C'est en vue de ce perfectionnement, si désirable dans l'inventaire général des trésors d'art légués par les maîtres anciens aux générations contemporaines, que l'auteur de ces articles s'est risqué à publier le résultat de ses propres observations. Il serait utile que les critiques et amateurs qui ont pu s'appliquer aux mêmes études fissent aussi leur apport dans ces recherches communes. L'histoire de l'art en tirerait de nouveaux éclaircissements.

Encore, l'initiative individuelle sera-t-elle peu efficace. Ce qu'il faudrait,—ce qui peut-être se fera en quelque occasion prochaine,—ce serait un meeting, un congrès des directeurs de musées, galeries et collections principales, de tous les pays, afin d'arrêter un plan réfléchi et compréhensif, d'après lequel seraient rédigés partout de nouveaux catalogues offrant un ensemble de renseignements authentiques, empruntés aux tableaux eux-mêmes, ainsi qu'aux archives locales, aux manuscrits, aux livres, à toutes pièces où sont mystérieusement attachées les traditions du passé.

Le dépouillement d'un pareil inventaire dressé sur tous les points où se trouvent disséminées les productions de l'art, la comparaison attentive des détails de cette enquête, tant de lumières résultant d'investigations faites chez des peuples différents et par des connaisseurs indépendants les uns des autres, permettraient peut-être alors, soit à une société de savants amateurs, soit à quelque écrivain laborieux et passionné, d'esquisser une histoire générale de la peinture moderne.

W. BURGER.

LE RENOUVEAU.

L'âpre hiver s'est fondu devant le renouveau,
Plus de givre durci sur nos terres calleuses;
Plus d'averse glacée et de brumes houleuses;
Les fleuves dégonflés ont repris leur niveau.

Sur la terre déjà germe un monde nouveau;
Et les brises d'avril, brises miraculeuses,
Tirent de leurs bourgeons des fleurs encor frileuses,
Et de fraîches senteurs nous montent au cerveau.

La nature a perdu ses neiges et ses rides;
Le papillon tressaille au sein des chrysalides;
Tout renaît, tout s'éveille, et s'ouvre et resplendit....

Vous vous rouvrez aussi, source de pleurs tarie,
Souvenirs qui dormiez dans l'âme endolorie!
Et dans le fond du cœur le chagrin reverdit!!

LOUIS RATISBONNE.

CAUSERIE DRAMATIQUE.

LES DOIGTS DE FÉE, *comédie en 5 actes, par* MM. SCRIBE et LEGOUVÉ.
GERMAINE, *drame en 5 actes, tiré du roman de* M. ABOUT,
par MM. DENNERY et HECTOR CRÉMIEUX

Le Théâtre-Français vient de jouer son va-tout dramatique de la saison : M. Legouvé fournissait les cartes, M. Scribe les a brouillées.

La comédie nouvelle est empruntée à l'*Histoire morale des femmes*,—un volume qui fait partie des lectures édifiantes conseillées en carême, et qu'on donne en prix dans les pensionnats de demoiselles.

Héritier des traditions paternelles, M. Legouvé depuis qu'il écrit, reste dans la position respectueuse et fatigante indiquée par le célèbre alexandrin :

Tombe aux pieds de ce sexe à qui tu dois ta mère.

Et, pour être juste, il n'était jamais mieux tombé que l'autre soir.

Dans toutes ses œuvres dramatiques ou littéraires, tous ses héros sont des héroïnes ; c'est à la glorification de la femme qu'il a consacré sa plume, et dans ses pieux et honorables instincts de réhabilitation, peut-être un jour essayera-t-il de détruire la version biblique en prouvant dans un livre qu'Ève n'a jamais mangé la pomme, dont les sept pepins, au dire d'une legende, représentent les sept péchés capitaux.

Les nombreux succès que M. Legouvé a obtenus dans cette spécialité d'écrivain pour dames lui ont valu l'honneur d'aller s'asseoir auprès de l'illustre historien des grandeurs féminines de la Fronde, au niveau duquel le préjugé académique l'a officiellement élevé.

Qu'on la lui conteste ou non, M. Legouvé n'en occupe pas moins une place parmi les écrivains de son temps.—Si les hasards de la fortune littéraire, la plus aveugle de toutes les fortunes lui ont été favorables,—il a du moins aidé le hasard.—Homme du monde, il a préféré aux loisirs de la vie mondaine les utiles travaux de l'intelligence, et les nobles agitations qui en sont la conséquence. La position exceptionnelle qui lui est échue, et l'a mis dans une évidence où ses œuvres devront nécessairement être soumises aux sévérités de la discussion, est la récompense accordée à une ambition louable.— M. Legouvé n'est pas seulement le député littéraire du grand parti des femmes, il est le représentant de la littérature dite de bonne compagnie.

Celle qu'on relit malheureusement beaucoup plus qu'on ne la lit.

Ce qu'on ne peut nier d'ailleurs,—c'est la sérieuse préoccupation de moraliser qu'on remarque dans les œuvres de M. Legouvé.—Ce qu'il faut reconnaître aussi ce sont les efforts qu'il tente pour élever sa forme à la hauteur de son idée.—Dans une pièce écrite en collaboration avec M. Scribe, on peut suivre le travail de M. Legouvé comme on pourrait suivre et reconnaître à la couleur de leurs eaux, deux sources qui s'écouleraient dans un même lit.—Autant l'un a le souci exagéré de la distinction, autant l'autre en a systématiquement le dédain. Car tout le monde sait que le talent de M. Scribe,—c'est le génie de la vulgarité.

Voici en quelques mots quel est le thème moral de la comédie, ou plutôt de la féerie intitulée *les Doigts de fée.*

Deux jeunes filles de grande maison, Hélène de Ploermel et Berthe, ayant perdu leurs parents de bonne heure ont été recueillies et élevées par leur oncle et leur grand'tante, le comte et la comtesse de Lesneven. René, le fils du comte, qui a vécu entre ses deux cousines, a dès son jeune âge éprouvé pour Hélène une préférence marquée dont le temps a fait une passion réelle.—Cette préférence contrarie singulièrement le père et la grand'mère de René, deux nobles dont le préjugé aristocratique porte en 1856 le millésime des anciens écus de six francs.—Tous deux ont rêvé de restaurer la splendeur déchue de leur maison en unissant le jeune homme avec sa cousine Berthe, riche de deux cent mille livres de rente.—Au début de l'action, on attend le retour de René qui achève son droit à Paris, et va revenir passer les vacances au château paternel.—En l'attendant, son père et sa grand'mère s'inquiètent de son amour pour Hélène, à qui ils font payer par des soins presque serviles l'hospitalité qu'ils lui accordent. De commun accord, après avoir énuméré les embarras que leur cause la présence de l'orpheline, le comte et sa mère se décident à l'éloigner de leur maison, et adressent à toute leur parenté une sorte de circulaire où chaque membre est indirectement sollicité d'offrir chacun à son tour l'hospitalité à la jeune fille.—Tous les parents refusent, en donnant un prétexte différent. Celui-ci, parce que l'orpheline est trop jeune ; celui-là, parce qu'elle ne l'est plus assez ; un autre, parce que sa maison est trop petite ;—une seule parente a écrit aux Lesneven que ceux-ci pouvaient lui envoyer l'orpheline,—et que si elle ne pouvait elle-même recueillir Hélène,—elle lui procurerait du moins dans ses relations—une condition. Cette condition, touchant par quelques côtés à la domesticité, révolte, non les sentiments du comte et de la comtesse, mais leur orgueil aristocratique, et tout en se promettant bien de jeter l'obstacle de leur volonté entre la passion de leur fils pour la jeune fille, ils se décident à la garder chez eux.

Mais en même temps qu'elle écrivait à l'oncle et à la grand'tante, la parente d'Hélène écrivait à celle-ci, et lui faisait directement la proposition d'entrer chez une dame anglaise en qualité de femme de compagnie.—Cette lettre à la main, la jeune fille vient faire ses adieux au comte et à la comtesse.—Elle ne veut pas rester un instant de plus dans une maison où l'on fait chaque jour l'hospitalité si coûteuse à son amour-propre.—En apprenant le départ de sa cousine, René intervient dans le débat, et demande solennellement à ses parents la main de l'orpheline, que ceux-ci lui refusent avec une même solennité. Malgré l'amour qu'elle a pour son cousin, Hélène ne voulant pas être un prétexte de trouble entre lui et sa famille, déclare elle-même ne pouvoir être la femme de René, ayant

déjà placé ailleurs ses affections, et, sur cette déclaration, elle quitte, pour n'y plus revenir, l'inhospitalier château des Lesneven.

Tels sont les principaux éléments dramatiques qui composent les deux premiers actes, et qui semblaient promettre à la comédie nouvelle une destinée que les actes suivants ont compromise.

Au troisième acte, Hélène est partie depuis dix-huit mois. — René, toujours épris, s'est livré à toutes les folies de la jeunesse pour l'oublier, et, n'y pouvant parvenir, il s'est mis à sa poursuite à travers toute l'Angleterre sans la rencontrer. — Quant à son mariage avec Berthe la millionnaire,—c'est un projet, que son père et sa grand'mère n'ont pas l'espérance de réaliser,—Berthe et René s'étant fait une déclaration d'indifférence réciproque.—M. de Lesneven qui s'est jeté dans les affaires, pour courir après la fortune, est venu à Paris solliciter l'influence de la marquise de Merville, dont le frère est un personnage important.—Mais la marquise, qui essaye une robe, a défendu sa porte, et fait pendant deux heures, faire antichambre au comte et à la comtesse de Lesneven, à qui elle a cependant donné rendez-vous.—Voyons,—sérieusement, dans quel grand monde sérieux, une femme poussera-t-elle à ce point l'oubli des plus simples convenances. Si étourdie que puisse être la marquise, si haut que parlent ses instincts de coquetterie,—elle ne peut pas permettre que sa femme de chambre mette aussi lestement à la porte de son salon deux membres de sa famille qu'elle y a appelés par invitation; il est impossible qu'elle fasse aussi bon marché du respect qu'elle doit avoir pour eux et pour elle-même.—C'est un crime de lèse-éducation. —C'est impossible dans la vérité.—Mais cela est indispensable dans la comédie de M. Scribe. Il me semble voir d'ici M. Legouvé protestant, en sa qualité d'homme du monde, contre cette invraisemblance, et je crois entendre son collaborateur lui répondant : —Mais attendez, cher confrère, et vous allez voir quel merveilleux effet nous allons tirer de la situation. Le coup de théâtre auquel aboutissent toutes ces ingénieuses combinaisons consiste à faire arriver Hélène de Ploermel, qui passe fièrement au milieu d'une haie genuflexe de domestiques déposant à ses pieds la consigne élevée entre les Lesneven et l'invisible marquise.—Par quel privilége Hélène jouit-elle de cette faveur? le comte ne s'en informe pas d'abord, et dans cette première rencontre avec la nièce qu'il a presque chassée de sa maison, la première chose qu'il lui demande, c'est un service. Il s'agit d'obtenir de la marquise une lettre de recommandation utile aux intérêts de l'oncle d'Hélène, et celle-ci promet à son parent d'obtenir ce qu'il demande.—M. de Lesneven et sa mère apprennent bientôt qu'en sortant de leur maison, mademoiselle de Ploermel, aidée par un ami discret qui lui a prêté les premiers fonds nécessaires, a fondé un magasin de modes, dont en moins de quinze mois les bénéfices lui ont permis d'avoir équipage et d'acheter un hôtel.—C'est en qualité de couturière qu'elle a ses entrées à toute heure, dans les boudoirs des plus illustres dames, dont elle est autant l'amie que la modiste.—A cette révélation, la noble famille des Lesneven est foudroyée dans son orgueil.—Une Lesneven, négociante!—une Ploermel, qui introduit le dé à coudre et les ciseaux dans le blason de ses ancêtres!—Ici, arrive,—à temps pour relever le troisième acte passablement compromis, la scène très-habile et très-originale où un jeune gentilhomme breton, le confident d'Hélène, prend sa défense, explique sa conduite et la réhabilite avec un emportement d'autant plus original, qu'il a l'infirmité du bégaiement, et qu'il ne peut dompter ce défaut vocal qu'en se déliant la langue avec quelques bons jurons, qui deviennent dans sa bouche une sorte d'éperon à l'éloquence. —Toutes ces explications ne parviennent pas à ramener la famille d'Hélène à de meilleurs sentiments. Son cousin René lui-même, quoique toujours épris, la laisse partir une seconde fois, tourmenté qu'il est par des soupçons jaloux que font naître dans son esprit la fortune de sa parente, qu'il n'attribue point seulement aux prospérités de son commerce.

A compter du quatrième acte, l'action se passe entièrement sur les terres dramatiques de M. Scribe.—Nous voulons dire dans le domaine de l'impossible.—Nous sommes dans le magasin de modes tenu par Hélène, qui par la seule puissance de la *passe* et du *bavolet* est devenue une puissance politique et industrielle. Tous les personnages de la comédie se rencontrent et se poursuivent dans ce palais de la fée Chiffon, percé, pour la commodité des entrées et des sorties, d'autant de portes qu'en avait l'antique Thèbes.—On y voit des diplomates accrédités près des gouvernements européens s'installer dans l'atelier de couture, aussi gravement que dans leur chancellerie, et faire des calembours de rapins, en attendant qu'on établisse le compte de leur maîtresse. On y entend des demoiselles de magasin qui parlent comme des grandes dames, et des grandes dames qui mettent au pillage le vocabulaire des demoiselles de boutique.—C'est la confusion de toutes les classes sociales et de toutes leurs langues.—Hélène elle-même, qui était restée intéressante et sympathique, devient insupportable par son dévouement pour sa marâtre famille, car, pour aider son oncle dans ses spéculations industrielles, elle manifeste envers sa clientelle les plus exigeantes tyrannies.—Peu satisfaite de brouiller les réseaux des chemins de fer aussi facilement qu'elle brouillerait son écheveau de fil,—elle dresse elle-même les listes d'invitation du Faubourg-Saint-Germain.—Un peu plus, elle interviendrait dans la question d'Orient.—Il y a une scène où elle veut acheter, par une invitation de bal donnée à une femme, la voix du mari dont elle a besoin pour le service de ses fantaisies, et sur le refus de la marquise de lui accorder cette faveur, l'impérieuse couturière jette au feu la toilette destinée à sa noble cliente.—Ici, l'incroyable se multiplie par l'absurde. La marquise cède à ces étranges violences, et consent à recevoir chez elle la rivale protégée par sa modiste, à la condition que celle-ci remplacera la toilette brûlée par celle qui était destinée à une princesse souveraine qui l'attend ponr se marier.—Tant pis pour la princesse, elle se mariera en robe de chambre.

Le cinquième acte, dans lequel tout s'arrange par les





LES SEPT PÉCHÉS CAPITAUX

mêmes procédés dramatiques, est à peu près de la même force. Le premier soir le public s'est fâché; il a averti les acteurs qu'ils allaient trop loin, et ils auraient pu justement répondre au public que lui-même les encourageait dans cette voie par la faveur avec laquelle il accueille leurs productions. Aux représentations suivantes, les auteurs ont fait des concessions. Les deux derniers actes ayant été dégagés de ce qu'ils avaient de trop grossièrement choquant, la pièce s'est relevée. Mais si la représentation des *Doigts de Fée* n'est pas une défaite complète, MM. Scribe et Legouvé doivent être convaincus à cette heure que ce n'est pas une victoire. Jamais cependant la troupe du Théâtre-Français n'avait mieux combattu pour leur assurer le triomphe qui peut-être avait été trop préventivement annoncé. — Madame Madeleine Brohan a obtenu un beau succès de sympathie, mademoiselle Riquer un succès de coquetterie, et Got un véritable succès d'enthousiasme.—Delaunay est toujours le meilleur amoureux de Paris. C'est le Mario de la prose dramatique.

Mademoiselle Valérie, dont on pourrait peut-être utiliser plus largement la verve comique, a créé avec beaucoup de bonheur un petit rôle de demoiselle de magasin dont la langue pique aussi bien que l'aiguille. — Mademoiselle Dubois est toujours mademoiselle Dubois.

Pendant que la Comédie-Française n'a que des succès de second ordre, les autres théâtres secondaires attirent la foule par des succès exceptionnels.

Grâce à M. Edmond About, on vient de détruire au boulevard le préjugé qui déclarait la littérature un élément hostile au succès sur les scènes populaires. La ligue passée entre les directeurs d'outre porte Saint-Denis doit être rompue à l'heure qu'il est, car le triomphe de l'œuvre empruntée au roman célèbre du jeune écrivain a dû leur prouver que leur public savait à l'occasion s'élever à la hauteur des conceptions délicates, et que son intelligence pouvait s'aventurer sans danger dans les régions de l'art. M. About a eu, au reste, l'heureuse chance de rencontrer dans les deux collaborateurs qui ont transporté son ouvrage à la scène des hommes habiles, soigneux, qui, d'un succès déjà assuré par le mérite et l'originalité du roman, se sont appliqués à faire un triomphe dont le retentissement aura une durée bicentenaire. Si la part de M. About est la principale, puisque c'est lui qui a fourni les principaux éléments, celle de MM. Dennery et Crémieux est encore belle, car il y a peut-être quelque chose de plus difficile que de créer, c'est d'appareiller sa création à celle d'autrui. Les nécessités dramatiques ont d'ailleurs obligé les collaborateurs du romancier à augmenter le drame de deux ou trois scènes qui atteignent les plus hautes proportions de l'intérêt. Il y a dans *Germaine* telle situation où la fiction théâtrale est si heureusement présentée, que les plus rebelles à l'émotion doivent s'y rendre.

Ce drame sympathique est joué avec une fièvre passionnée par tous les artistes. La haute distinction de Lafont fait surtout merveille dans le personnage du duc Dambleuse. Auprès de lui, madame Doche, dont la réputation se popularise de plus en plus au boulevard, a réalisé, comme s'il sortait vivant des pages du roman, le type de madame Kermidy et a su attirer l'intérêt sur ce personnage antipathique. L'événement de la soirée a été cependant la révélation presque inattendue d'un nouveau talent dramatique. Mademoiselle Augusta, qui jouait Germaine, a trouvé dans deux ou trois situations, une émotion si sincère, que la salle tout entière s'est levée pour acclamer et rappeler la jeune artiste, qui sera bientôt la pensionnaire de M. Montigny.

HENRY MURGER.

NOUVELLES DE L'ART.

Un des plus charmants paysagistes de l'école contemporaine, M. Corot, annonce pour le mercredi 14 de ce mois une vente de trente-huit tableaux ou études. Plusieurs de ces toiles ont figuré aux expositions, entre autres, *le Concert*, délicieuse idylle que nous avons tous admirée au Salon de 1857. Les études sont de vivants souvenirs des voyages que M. Corot a faits en Italie, en Hollande, aux environs de Paris, partout enfin où la muse de la solitude parle au peintre qui sait la comprendre, au poëte qui sait la faire pleurer ou sourire. Nous aimons à croire que ces œuvres délicates, où éclate un sentiment si juste de la lumière et de l'ombre, trouveront auprès des habitués de l'Hôtel Drouot l'accueil auquel leur exquise valeur leur donne le droit de prétendre.

Sous ce titre : *Comment on s'aime lorsqu'on ne s'aime plus*, la Librairie-Nouvelle vient de publier un petit roman d'une lecture charmante. Comme au bon temps où les livres de cette sorte avaient pour objet un cas particulier de sentiment, la donnée est simple et se joue sans épisodes et sans arabesques autour du thème choisi. Madeleine est une de ces âmes profondes et fantasques qui se plaisent à troubler elles-mêmes leur félicité. Elle est belle, elle est aimée de George, mais d'un amour calme et grave qui ne suffit pas aux caprices orageux de son âme. Jalouse de faire jaillir l'étincelle de ce cœur paisible, voici qu'elle se prend à torturer son propre bonheur et va jusqu'à rompre le lien chéri dans l'espérance de s'y rattacher d'un nœud plus ardent. Une correspondance s'établit entre les deux amants séparés; et bientôt, sous le voile de jour en jour plus transparent des regrets, pointent à l'horizon deux nouvelles figures : celle d'Irène dans les lettres de George, celle d'Octave dans les réponses de Madeleine. Ces deux apparitions inquiétantes amènent l'explosion souhaitée; et Madeleine, guérie désormais de ses romanesques expériences par l'effroi qu'elle en a ressenti, se repose dans les délices de l'amour sans aventures. C'est sur ce canevas que madame Marie de Grandfort a brodé cent pages d'une verve parfois étincelante. Il n'est qu'une main de femme pour mettre ainsi en jeu les fibres les plus délicates du cœur; comme il n'est qu'une intelligence d'élite qui puisse éclairer de si brusques lueurs quelques nouveaux replis de la passion moderne.

Dans les ventes qui se feront à l'Hôtel Drouot, la semaine prochaine, nous avons à signaler à nos lecteurs, la collection de tableaux anciens et modernes, études et esquisses peintes, dessins anciens et modernes, gravures et recueils de livres à figures, qui composaient le cabinet de M. Jousselin, artiste peintre, économe du musée du Louvre. Cette précieuse collection renferme de très-jolies petites toiles, d'un rare mérite, fort goûtées et fort recherchées aujourd'hui. Bilcoq, Bouton, Lantara, Boucher, Casanova, Demarne, Desportes, Duval le Camus, Fragonard, Greuze, Le Prince, Locatelli, Loutherbourg, Millet (Francisque), Molnaert, Ommeganck, Oudry, Patel, Taunay, etc., et quelques morceaux plus anciens, de diverses écoles, forment le fond de cet assemblage de peintures fait par un homme qui par son goût, ses études, et sa position au Louvre, pouvait mieux que personne juger de leur valeur artistique. Ce sont autant d'échantillons d'un genre toujours aimé et toujours aimable.

Les dessins encadrés et non encadrés, les estampes en très-belles épreuves pour la plupart, sont peu nombreux, mais choisis avec cette patience d'artiste et d'amateur difficile qui ne veut dans son cabinet que des œuvres d'une beauté irréprochable.

La vente de ces collections, par M. Delbergue, aura lieu jeudi et vendredi prochains.

M. Charles Pillet vendra lundi et mardi, 12 et 13 avril, les collections d'objets d'art et de curiosité, et de tableaux anciens des bons maîtres des écoles hollandaise, flamande, espagnole, italienne et française, de M. M***.

Ces collections vraiment belles contiennent des statuettes et des bustes en marbre blanc, de très-jolies terres cuites de Clodion et de Marin, des biscuits de Sèvres, des bronzes italiens, des porcelaines de Sèvres, de Saxe, de Chine et du Japon, de la faïence de Bernard Palissy, des tabatières en cristal de roche, et quantité d'autres beaux objets fort curieux.

Dans les tableaux, on cite : *Un Intérieur*, par Bega ; *Une Rue et une Place d'Amsterdam*, par Berkeyden ; *Un Soleil couchant*, par Dietrich ; *Un Intérieur de forêt*, par van der Hagen ; *Une Famille hollandaise*, par Lambrech ; *Loth et ses Filles*, par Miéris (Guillaume) ; *Une Chaumière entourée d'arbres*, par Molnaert ; Un *Portrait d'un Hollandais*, par G. Netscher ; *Le Banquet des Dieux*, magnifique composition, par Rotheinheimer ; *La Consultation*, très-joli tableau, par Schalken ; des *Paysages*, par Schutz ; *Des Buveurs attablés*, par David Téniers fils ; *Une Vierge*, par Sasso Ferrato ; *Une Tête de vieillard*, de Greuze ; un très-joli *Paysage historique*, par Valin, et plusieurs autres toiles qui ne dépareraient pas les plus belles collections. Dans cette vente, M. Charles Pillet est assisté de MM. Roussel et Febvre, experts.

Les amateurs d'antiquités pourront visiter mardi prochain une curieuse collection d'antiquités mexicaines. Il y a, entre les antiquités des temps les plus reculés de l'Egypte et les antiquités mexicaines, des points de ressemblance tellement frappants, qu'on est naturellement porté à croire qu'il y a eu entre les Egyptiens et les anciens Mexicains une origine commune. Cette collection sera vendue par Mᵉ Delbergue.

Le musée d'Alger vient encore de s'enrichir de plusieurs objets provenant des ruines de Carthage et d'Utique. Le morceau principal est un bas-relief en marbre blanc donné par M. Léon Roches, consul général à Tunis. Ce morceau, qui appartient à la plus belle époque de l'art romain, contient quatre personnages dont trois adultes d'une hauteur de 0,77 cent. Ce sont, en procédant de gauche à droite, une femme admirablement drapée, abritant sous son manteau un enfant qui tient à la main le *parazonium*, glaive avec son ceinturon, un guerrier armé de toutes pièces et un esclave. Ce bas-relief, haut de 0,98 cent. et large de 1 mètre 13 cent., présente un camp en retraite de 11 cent. 1/2 sur les bords supérieur et inférieur. La finesse des détails fait supposer qu'il était scellé dans un soubassement à portée de la vue.

Les autres objets, envoyés par M. Alphonse Rousseau, premier drogman du consulat général, sont : un autre petit bas-relief en marbre, deux têtes en marbre, deux pierres tumulaires puniques, une petite statue et deux fragments de mosaïque.

Le Musée central a en outre reçu une magnifique colonne d'onyx calcaire avec son chapiteau (environ 3 mètres de hauteur) envoyée de Tlemcen par les soins de M. Majorel, préfet d'Oran. Ces précieux échantillons de l'art à sa belle époque proviennent de Mansourah.

Un des écrivains les plus honorables et les plus distingués, M. Paul de Saint-Victor, vient d'avoir la douleur de perdre son père, M. le comte J. de Saint-Victor, décédé hier à Paris, à l'âge de quatre-vingt-six ans.

M. le comte J. de Saint-Victor, attaché sous l'Empire à la rédaction littéraire du *Journal des Débats*, est l'auteur d'ouvrages remarquables, parmi lesquels nous citerons deux poëmes, *l'Espérance* et *le Voyage du poëte*, une traduction des œuvres d'Anacréon, un tableau de Paris, *le Musée des antiques*, et un écrit politique intitulé *De l'origine et de la nature du pouvoir*.

M. Aurélien Scholl sera chargé désormais de notre Chronique des théâtres. Les lecteurs de L'Artiste *nous sauront gré d'avoir attaché d'une manière régulière à notre rédaction le jeune auteur des* Esprits malades, *de* Denise, *etc., dont le nom et le talent sont devenus si rapidement sympathiques au public parisien.*

M. Théophile Gautier continuera dans le prochain numéro son *Étude biographique sur Honoré de Balzac*.

Gravure du numéro :

Salon de 1857. — LES SEPT PÉCHÉS CAPITAUX,

D'après M. JADIN, lithogr. par M. C. NANTEUIL.

Si M. G. Jadin n'était que le plus amusant historiographe des chiens, s'il se bornait à leur donner, comme Grandville l'a fait autrefois, les passions et l'esprit de l'homme, la critique ne lui devrait qu'un éloge incomplet. Mais M. Jadin a mieux que ces qualités littéraires : s'il a le sentiment de la comédie, s'il a le don de l'observation, il est peintre aussi, et c'est surtout ce qui nous intéresse en lui. Après avoir réussi auprès des gens d'esprit par l'amusante vérité du motif, *les Sept Péchés Capitaux* ont eu le même bonheur auprès des *pittoresques* purs, et ce succès était bien dû à une œuvre où une forme si serrée et si précise se revêt d'une couleur si énergique et si forte.

LE DIRECTEUR : ÉDOUARD HOUSSAYE.

LES DÉBRIS DE MADEMOISELLE RACHEL.

Pendant toute la semaine, ils ont vendu les débris de mademoiselle Rachel, à peine expirée! Ils ont livré au feu des enchères les ruines, les haillons, les diadèmes, le sceptre et le fauteuil de cette morte éloquente! On a vu se ruer tout un peuple oisif à cette exposition suprême, et les riches et les puissants de ce bas monde faire un choix funèbre dans les reliques de la femme et de la comédienne. Ah! misère et tristesse! tristes vestiges de la vie, encombrement funeste de la mort! Voici son linge. Admirez les mouchoirs de batiste à ses armes! Ces mouchoirs en fil d'aloès chargés des emblèmes de la tragédie, une coupe, un poignard! Tant de chemises en percale, et brodées! tant de chemises en batiste, en dentelle, camisoles, jupons, bas d'Écosse et flanelles! La flanelle, enveloppe et rempart de cette frêle santé. La flanelle! ah! que nous voilà loin du siége de Troie et des enchantements d'Homère! Ah! les dieux sont partis, les dieux d'Euripide et de Racine, de Corneille et de Sophocle! O Jupiter, ô Vénus, ô Vesta! vous ses dieux et les miens, que dites-vous de ces chemises et de ces bas à jours, de ces jupes *unies*, de cette flanelle? Eh quoi! cette lutte admirable des dieux et des hommes appelée l'*Iliade*, un poëme qui fut le berceau même de mademoiselle Rachel, les habiletés d'Ulysse, et la colère d'Achille, l'emportement du roi des rois, Hélène, Hécube, Iphigénie, Astyanax, Troie en cendres, Ajax, Clytemnestre, enfin tous ces chefs-d'œuvre ils s'abritent à cette flanelle, ils s'enveloppent dans ce linceul! *Hic jacent!* et cet immense tombeau des dieux de l'Olympe et des rois de la terre est représenté par un chiffon.

Quand ils ont bien touché ces linges qui touchaient ce corps si frêle et si charmant, ils passent à quelque chose de moins intime: aux robes de chambre, aux robes de ville, aux manteaux, aux gants, aux souliers. Voici la robe en soie nuancée, et la soie, et la popeline en moire antique, et le velours grenat! Voici les robes du dernier été, quand la pauvre enfant, à demi couchée, à demi morte, essayait son suaire, et prenait, sans le vouloir, l'attitude qu'elle aura dans le cercueil. Hélas! la charmante et belle créature! elle aimait ces fanfreluches! Elle se plaisait à ces parures, à ces manteaux! Cela lui plaisait tant de s'habiller en marquise, en comtesse, en dame, et à marcher dans la ville à la façon des duchesses du faubourg Saint-Germain! Achetez sa robe! achetez son manteau! Oubliez la grande famille homérique et les enchantements de l'Iphigénie! Une robe de chambre: oh! que nous voilà loin du simple appareil de Junie! Quant à moi, je ne veux pas contempler ces parures, je hais ces dentelles, ces broderies, ces dentelles de Malines, ces dentelles de Valenciennes, ces fichus d'Alençon, ces manches, et *ces applications de Bruxelles!* Iphigénie était vêtue à moins de frais, et je ne sais pourquoi donc, à cette heure, de tous les rôles de mademoiselle Rachel, je ne songe qu'à l'Iphigénie, à ce grand drame, où la jeune fille à son aurore était si belle et si touchante! Applications de Bruxelles! dentelles noires! dentelles en argent doré! tabliers! torchons! rideaux! serviettes! Je ne veux pas voir ces misères! loin d'ici maître Hayaux du Tilly, le commissaire-priseur! Qu'on me ramène à Troie, à Sparte, au camp d'Agamemnon, au poëte Euripide!

Il fait nuit! Tout dort dans le camp des Grecs! Le seul Agamemnon est éveillé, à l'heure où Roméo et Juliette, enfants de Shakspeare, chantent l'éternel duo de l alouette et du rossignol. Seulement la nuit d'Euripide est plus sombre; elle est austère, et rien ne chante sur ces rives désolées. Pas une étoile au ciel, pas un bruit sur les flots; la mer est morte et les dieux veulent du sang. — Esclave, esclave, réveille-toi, c'est Agamemnon, c'est sa voix puissante qui t'appelle! Il s'agit de sa fille.... Iphigénie! Iphigénie, en ce temps-là, il n'y a pas déjà si longtemps, n'était pas cette opulente créature dont on marchande en ce moment les porcelaines, l'argenterie, et les diamants, et les bijoux. Voyez ces coupes, la coupe aux oiseaux, la coupe à la Chimère, et toutes ces tasses qui portent ces grands noms et ces grandes figures: Michel-Ange, Annibal Carrache, Rembrandt, Titien, Raphaël, Salvator Rosa, Léonard de Vinci,

PARIS. — IMPRIMÉ CHEZ BONAVENTURE ET DUCESSOIS, QUAI DES AUGUSTINS, 55.

Francesco Barbieri, la troupe ingénieuse et solennelle! Ils souriaient à mademoiselle Rachel, lorsqu'elle puisait la vie et l'inspiration dans ces chefs-d'œuvre du vieux Sèvres; ils la contemplaient comme une enfant de leur famille.—Ah! beauté, disait Titien, tu me rappelles la Cléopâtre ardente qui buvait des perles. Voilà ces coupes, achetez-les, mais ce que vous n'achèterez pas c'est la coupe d'airain, sonore et profonde, où cette reine haletante puisait le poison de ses premières agonies, la coupe de Rodogune! Elle n'est pas à vendre, elle est brisée; elle est brisée à jamais la coupe des tragédies! Elle contenait ses amours et ses peines, la vengeance et ses fureurs; désespoir, insomnie, remords, châtiment, supplice! Elle est brisée, et qui voudrait en ramasser les fragments et les reconstruire accomplirait une œuvre odieuse, inutile, impossible, absurde.... Elle est brisée, on ne la portera pas en vente, on ne la vendra pas; elle échappera à M. Hayaux du Tilly, et à toute la race armée des commissaires-priseurs, qui ne finit jamais. Voilà pour la coupe.

Nous, cependant, revenons à l'Iphigénie; inclinons nos fronts et nos cœurs devant cette auguste victime, fille des rois. Toutes les religions ont commencé par une victime, et celle-là est la plus touchante. Elle meurt, pour donner à tous les Grecs l'exemple de la résignation et du courage; elle meurt, pour glorifier la patrie et la cause de ces hommes qui produiront, plus tard, Homère, Eschyle, Euripide, Sophocle et Démosthène. Au prix de tout son sang, Iphigénie achète la reconnaissance et le respect de la Grèce à venir. Que ces longs voiles allaient bien à mademoiselle Rachel! Que ces larmes étaient convenables à sa beauté! Qu'elle était résignée et touchante, implorant la vie, acceptant la mort! Elle luttait alors, glorieuse et triomphante, au milieu de ce théâtre épouvanté de cette apparition inattendue. Elle était la résurrection même et l'unique espoir du vieil art dramatique; elle était le triomphe, et la vie, et la force, et si pauvre encore, et si modeste, et si complétement résignée à sa tâche. Hélas! ne les séparons pas, Iphigénie et mademoiselle Rachel!

Achetez cependant ces jeux, ces tapis, ces lampes, ces statuettes, ces miroirs, ces cristaux, ces éventails, ces flambeaux, ces cachets, ces coffrets, ces nécessaires, ces consoles, ces médaillons, ces lingots, ces chapelets, ces socles garnis de turquoises, ces corbeilles, ce trictrac, ce sabre oriental, ce sanglier de Frottin, ce lustre en cristal, ces cornets, ces vases, ces étrusques, ce Christ de Canova, ces flacons, ces nécessaires, cette peau de tigre et cette peau d'ours, et ces brûle-parfums.

Le vrai *brûle-parfum*, quand mademoiselle Rachel jouait Iphigénie, était le parterre, un parterre enthousiaste, actif, passionné, plein de fièvre et d'admiration, et de ces poitrines haletantes, de ces cœurs en tumulte, de ces cerveaux tout fumants des âpres senteurs de la pythonisse, il en sortait des parfums, des extases, des enivrements. Voilà l'encens qui plaisait à cette enfant du génie et de la pauvreté.

Elle avait, chez elle et sur sa table, un Olympe où l'on voyait Benvenuto Cellini, Bernard Palissy, Lorenzo Ghiberti, Albert Durer, tous les passionnés de la forme et de l'idéal, qui semblaient contents d'habiter le même toit que mademoiselle Rachel, de vivre à son ombre et d'écouter cette voix d'un si beau timbre : une cloche d'argent au battant d'or. Ils sont à vendre à présent ces sculpteurs, ces poëtes, ces pères de famille du baptistère et du *Persée*, et M. Hayaux du Tilly les fera tomber sous son marteau d'ivoire. Achetez le Benvenuto Cellini, mieux encore achetez la guitare, elle fut retrouvée en un jour de bonne humeur, et, semblable aux sabots de ce berger phrygien devenu roi, elle devait rappeler à cette éloquente et superbe Rachel les accidents, les chansons, les frons-frons de son origine :

Le coffre étant ouvert, on y vit des lambeaux,
 L'habit d'un gardeur de troupeaux :
Petit chapeau, jupon, panetière, houlette,
 Et, je pense, aussi sa musette.
Doux trésors, se dit-il, chers gages, qui jamais
N'attirâtes sur vous l'envie et le mensonge,
Je vous reprends. Sortons de ces riches palais
 Comme l'on sortirait d'un songe.

Hélas! il n'y a rien de tout cela dans cette guitare. Elle est muette, elle est un sourire, une dérision! C'était un chant si plaintif! C'étaient des peines si violentes, la soif et la faim, l'isolement, le froid, l'abandon, qui sortaient de ce bois maudit! La petite main qui frôlait ces cordes gémissantes était roidie et gercée par le froid. Achetez maintenant les cent paires de gants de mademoiselle Rachel, *du trois un quart*, mais n'achetez pas sa guitare! Elle est sans poésie, elle est sans pitié, elle est un souvenir importun, lamentable, elle est trop peu semblable à la lyre antique où tout chante, où tout respire, où le souffle des dieux et l'inspiration des hommes se rencontrent abondants, adorés, féconds, remplissant tous les échos de la terre et du ciel.

Et ce mystérieux et poétique instrument dont Mercure est l'inventeur, Apollon s'en est emparé, il en a fait la grâce et l'ornement des neuf sœurs; de ces cordes harmonieuses, l'Iphigénie est sortie, et depuis tantôt trois mille années nous assistons à ce grand drame, à ces passions touchantes, à ces douleurs, pleines de larmes, à l'émotion de la Grèce entière, quand tous les peuples, réunis dans leurs théâtres, écoutaient, admiraient, pleuraient! Là ils se tenaient, pleins de silence et de respect, comme dans le temple même de Minerve et de Jupiter. Heureuses et poétiques contrées! heureux Euripide! heureux poëtes, dont les plus beaux drames étaient des actions de grâce : « Va, cours vers la reine, ami! que la fatigue, le sommeil, l'ombre des bocages, le frais du ruisseau, ne t'arrêtent pas en chemin! Observe, à l'entrée des routes qui se croisent, si le char qui porte Iphigénie ne l'a pas entraînée au vaisseau des Grecs! » Ainsi parle Agamemnon; mais déjà le malheureux! Ménélas, son propre frère, arrive, et reproche au roi des rois ses trahisons : ceci est la guerre de tout un peuple; la Grèce entière en a fait le serment. Agamemnon l'a juré, il doit livrer sa victime à Calchas; il l'a promis au grand prêtre, et maintenant il hésite!.... Agamemnon répond à ces plaintes misérables : « Et moi donc? ô mon frère, de quel droit voulez-vous immoler Iphigénie à cette Hélène infidèle? » Aussi, à chaque parole apparaît la vic-

time, et si touchante! Absente, on la voit; présente, on la pleure! Et le chœur cependant célèbre en ses chants toutes les forces de la coalition hellénique. Pas un nom de la patrie n'est oublié dans ce cantique d'action de grâces; à chaque nom prononcé par le poëte. aussitôt s'élevait dans la ville d'Athènes un applaudissement universel. Quelle joie, en effet, et quel orgueil pour cette nation qui sort toute vivante de l'*Iliade*, et qui a fait de l'*Iliade* son évangile, d'entendre au milieu de ces douleurs légitimes les merveilleux échos de son poëme favori! « J'ai vu, disait le chœur, le fils de Téthis, Achille aux pieds légers; il courait tout armé sur le rivage, devançant à la course un char attelé de quatre chevaux couverts d'écume. En vain Eumélas, roi de Phères, animait ses coursiers de la voix et du geste, le fils de Pélée, à pied et chargé de ses armes, devançait le char enflammé. » A ces chansons, à ces cantiques, à ce délire, on ne songe guère aux clameurs de M. Hayaux du Tilly; l'enivrement est autre part que dans la cave de mademoiselle Rachel. Vins de Beaumont, vins de Lascombe, de Saint-Estève, de Margaux, de Corsi-Contenac, de Pichon-Longueville, de Haut-Brion, de Château-Laffitte, le Haut-Sauterne, les vins des poëmes; puis le vin des chansons, les vins que chantait Désaugiers, le vin de Pomard, le vin d'Aï. » O Vénus! dit le chœur d'Euripide à jeun, heureux ceux qu'unit un paisible hymen sous tes douces lois! Malheureux ceux que Cupidon a brûlés de ses flèches brûlantes! L'hymen en est le calme bonheur; l'autre amour en est le trouble et la confusion. O déesse! écarte de nos cœurs ces traits empoisonnés! A l'homme sage il faut une femme un peu belle et chaste; le mariage est le soutien et l'honneur des villes, il est l'avenir des nations. » Ainsi chante Euripide, le sobre Euripide, le vrai père d'Iphigénie, et le charme est grand, d'assister à ces hymnes primitifs, à ces alliances sacrées, aux amours d'Achille et d'Iphigénie. Elle avait, pour toute fortune, son voile; il avait pour apanage son armure; et qui leur eût dit qu'Iphigenie, un jour, mettrait en vente, par le ministère de Me Hayaux du Tilly, deux bateaux de hors-d'œuvre, en argent, huit dessous de bouteilles en argent, six bouts de table en argent et soixante assiettes en argent? Ah! que d'argent! plats d'argent, turbots d'argent, bols d'argent, tout est d'argent. Iphigénie, Agamemnon, Clytemnestre, Achille, Ulysse, et le vieux Nestor, avaient certes moins d'argent, moins de casseroles, moins de corbeilles, moins de plateaux; ils n'avaient pas les *quatorze poignards* A FRUITS! Eh quoi! chez mademoiselle Rachel, poignarder la pêche! poignarder la pomme et poignarder l'abricot! *Des poignards à fruits!* et le poignard de Melpomène, le poignard qui venge et qui tue, le poignard d'Athalie et le poignard de Phèdre, où sont-ils? Quatorze poignards à fruits! Cependant le terrible Achille a tiré son épée, et jure de défendre Iphigénie. « O dieux! de quel hymen parlez-vous donc? les Atrides ne m'en ont pas dit un mot. On se joue ou de vous ou de moi. » Et bientôt la scène entière de Racine: *Il l'attend à l'autel!* Achille en ce moment, qui *s'inquiète des rumeurs d'une armée oisive et curieuse*, s'emporte, en vrai chevalier errant. Il s'emporte au nom de la pitié, au nom de la justice, au nom d'Achille et d'Iphigénie, et sa parole, et son geste, et son regard sont tout à fait d'un héros. Sans doute, et pensez-vous qu'Achille eût eu tant de souci des malheurs de sa princesse, si M. Hayaux du Tilly fût venu lui dire à l'oreille:

Achille, ô le plus beau et le plus impétueux des Grecs, vous faites des prodiges; Iphigénie et vous, vous en serez dignement récompensés. Elle possède, en effet, sans que vous en sachiez rien, cinq broches en or, douze paires de boucles d'oreilles en or, une broche italienne et triangulaire, vingt bracelets en or, deux châtelaines en or, deux bracelets de Neptune et d'Amphitrite en or, dix colliers, un talisman turc en or, roses et rubis montés sur turquoises, vingt-deux bagues en or, un flacon en or, un tarbourch, vingt colliers en or. Mademoiselle Rachel portait un collier égyptien que portait Cléopâtre; il fut retrouvé dans le tombeau de la reine, ainsi deux mortes l'ont porté. Ce collier exhale une odeur de momie, une fumée des pyramides. Pour surcroît de chevance, il faut aussi que vous sachiez, ô divin Achille, que l'empereur de Russie (il est mort comme un héros) *offrait* un bracelet à la touchante Iphigénie, et que la reine d'Angleterre *offrait*, elle aussi, un bracelet. *Offrait*... est du style de commissaire-priseur. *Donné par le roi, donné par la reine*, voilà le style officiel; *offrir* indique un doute, une hésitation même dans celui qui donne, à plus forte raison de celui qui accepte. Il est bon là, avec ses *offres*, M. Hayaux du Tilly, et on voit, non-seulement qu'il obéit à la formule: *Au plus offrant et dernier enchérisseur*, mais encore qu'il n'a pas lu l'*Iliade*. « Quand ils se séparèrent, dit l'*Iliade*, Isandre *donna* à Bellérophon un baudrier de pourpre éclatante, Bellérophon *donna* à Isandre une double coupe d'or. » Agamemnon, quand il envoie au divin Achille le sage Nestor: « Je lui *donnerai*, dit-il, sept trépieds tout neufs, dix talents d'or, vingt vases précieux, douze beaux chevaux qui ont déjà remporté des prix magnifiques, et qui feront rouler l'or dans sa maison; je lui donnerai sept femmes de Lesbos, bien élevées et instruites à faire de beaux ouvrages, je les ai choisies moi-même dans l'île de Lesbos. » Plus loin, Mérion *donne* à Ulysse un carquois, une épée, un casque qu'Aphimadas de Cythère avait *donné* à son fils Amentor; Amentor l'avait *donné* à Mérion.

Dans l'Odyssée, il arrive que Ménélas *donne* à Télémaque des chevaux qui ne lui plaisent guère, et Télémaque les refuse. Alors Ménélas, qui tient à contenter son hôte: « O fils d'Ulysse, lui dit-il, je vais changer mes présents; je vous *donnerai* une urne d'or, et d'un admirable travail. C'est un ouvrage de Vulcain lui-même. » Altinoüs *donne* au divin Ulysse un manteau et une tunique dont le héros avait grand besoin. Eole lui *donne* une outre où il enfermait le souffle impétueux des vents, et quand il s'en va, parmi les courtisans du bon roi Altinoüs, c'est à qui lui donnera quelque chose: « Nous lui avons déjà *donné* beaucoup d'or et plusieurs présents magnifiques, *donnons*-lui chacun un trépied, et dans la première assemblée, nous frapperons sur le peuple une contribution, car il n'est pas juste que la dépense que nous avons faite retombe sur un seul. » Lui-même, Télémaque, aussi prudent que son père, il rapporte dans son île d'Ithaque une grande quantité

d'urnes et de vases d'or qui lui ont été *donnés*, et même, ô miracle! Hélène *donne* à ce jeune homme un voile brodé de ses belles mains : « Elle choisit le plus magni-« fique, et brillant comme l'astre du jour. Recevez ces « présents, dit-elle au fils d'Ulysse, qui sont ce que j'ai de « plus beau et de plus précieux dans tous mes meubles, « et parez-en, le jour de vos noces, la princesse que vous « épouserez. » Rien n'est plus frais, plus joli et mieux *donné*, je ne dis pas *offert*, que ce travail de la belle Hélène, rentrée au palais de son époux.

Par ces exemples, nous espérons avoir parfaitement convaincu Mᵉ Hayeux du Tilly qu'on ne dit pas *offert*, mais *donné*. Toujours est-il qu'Iphigénie était, de son vivant, la princesse grecque la plus riche en bandeaux, colliers, coffrets, bracelets, chapelets, médaillons. « O triste Iphigénie! il faut mourir! Les Grecs vous couronnent de fleurs, ils vous parent de bandelettes sacrées avant d'enfoncer le couteau dans votre sein. Votre sort sera semblable au sort d'une tendre génisse errante sur la montagne, et nourrie au son des instruments champêtres. » Et le chœur ajoute en se lamentant : « Je rougis de lever les yeux sur Achille. » Pendant ce temps, Achille, accablé, se tient immobile et silencieux.

Ces grands effets du drame antique valent beaucoup mieux, n'êtes-vous pas de mon avis? que la prose de M. Hayaux du Tilly, lorsqu'il annonce aux amateurs les buffets, les armures, les pendules, les tapis, les chaises d'Hermione et les douze fauteuils de Phèdre. Elle n'avait qu'un fauteuil, la vraie Phèdre, le siége attristé de son agonie, et nul ne s'inquiétait des meubles meublant le palais de la fille de Pasiphaé. Avait-elle un *tête-à-tête* en palissandre, un *pouf*, une armoire à glace, une chaise longue? On l'ignore. Euripide, et Sophocle, et Racine, ont oublié de rechercher les mémoires de l'Hayaux du Tilly des temps héroïques. La tragédie, en ce temps-là, était sobre d'ornements, de parures, de pierreries et de meubles meublants : une coupe, un poignard, un seul fauteuil, les degrés d'un temple, et, dans le lointain, la mer Égée, un tombeau aux sommets du promontoire, un tombeau sur le rivage, ou bien le vestibule d'un palais non meublé.... ils n'en demandaient pas davantage et ne songeaient guère à posséder une toilette en marbre, un coffre en bois.— « Achille, disait Iphigénie au jeune héros, ne tentons pas l'impossible, il faut mourir; j'y suis résolue, et je mourrai glorieusement. Ma mort vengera l'enlèvement d'Hélène, et désormais les barbares n'oseront plus porter leurs mains profanes sur les femmes grecques; je les sauve toutes, en mourant. Libératrice de la Grèce, il n'y a pas de plus beau titre à la gloire. Ainsi je ne souffrirai pas qu'Achille se batte tout seul, pour moi, contre les Grecs; il faudrait bien des femmes pour racheter la mort d'un tel homme. Allons, victime de la patrie, je me dévoue et je suis prête! Que l'on m'égorge, et que Troie enfin succombe! » O courage! ô vertu! et comme, en cet instant, M. Hayaux du Tilly et *le feu* de ses enchères sont oubliés!

Il y a cependant, dans cette vente à l'encan, un touchant passage, une exposition pleine de deuil : ce sont les costumes dramatiques de mademoiselle Rachel, ses manteaux, ses voiles, ses robes traînantes, son diadème et son sceptre d'or. Voilà ses vrais restes, ses guenilles héroïques, sa dépouille poétique! Touchons, amis, d'une main tremblante d'émotion, la tunique blanche et le manteau bleu de Monime :

> Et toi, fatal bandeau, malheureux diadème,
> Instrument et témoin de toutes mes douleurs...
> Bandeau, que si souvent j'arrosai de mes pleurs !

Voilà le manteau rouge d'Émilie, orné de palmes d'or ; voici la tunique en laine de Pauline : « Je crois, je vois! » Admirez le terrible ornement d'Agrippine : « Approchez-vous, Néron! » Cléopâtre elle-même, elle a laissé en ces lieux, sa jupe en soie et son corsage. Hélas! le poëte de *Cléopâtre* et la comédienne, elles sont mortes l'une et l'autre, dans tout l'éclat de la vie et de la renommée! Admirez le voile et le peplum de Phèdre, la tunique bleue et le manteau blanc d'Hermione :

> Je ne t'ai point aimé, cruel! qu'ai-je donc fait?

l'habit d'Aménaïde, et le turban de Roxane :

> Écoutez, Bajazet, je sens que je vous aime!

Lydie a porté cette verte couronne, Lesbie a porté cette robe de mérinos rose. Était-elle assez charmante, assez jolie en ces odelettes, mademoiselle Rachel! Un jour elle a voulu jouer le rôle de Marinette, et voici sa cornette effrontée. Elle portait ce bonnet carré dans la cérémonie du *Malade imaginaire ;* cette veste en velours lui servit dans le *Bourgeois gentilhomme ;* elle était Thisbé, la Vénitienne, et voici son écharpe, et voici sa jupe en drap d'or ; voilà son deuil de reine quand elle va pour monter sur l'échafaud de Marie Stuart. Adrienne Lecouvreur! achetez sa jupe et son corsage. Hélas! cette armure où l'acier se mêle à l'or bruni, c'est l'armure de Jeanne d'Arc. La dernière fois qu'elle l'a portée, elle voulut agrafer sa cotte de mailles, elle se blessa à la main; ce brin de rouille est le sang même de Jeanne d'Arc.

Mais de tous ces vestiges, ce que le poëte et le rêveur rechercheront avant tous les autres, c'est le voile et la tunique d'Iphigénie! « O ma mère, une grâce encore! Quand je ne serai plus, rappelez-vous que je suis une fille enlevée par les dieux cruels, et ne me pleurez pas. J'aurai l'autel de Diane pour tombeau, ne pleurez pas. Je sauve la Grèce, ne pleurez pas, et dites à mes sœurs qu'elles prennent leurs habits de fête. Hélas! dites-leur que je les embrasse. Embrassez pour moi le jeune Oreste, et l'élevez avec la tendresse que vous m'avez prodiguée. Aimez mon père, il est votre époux. Oubliez ma mort, songez à la Grèce, c'est pour elle que je meurs. Adieu! je vais à l'autel, j'y vais seule, et je ne veux pas qu'on m'y traîne. Adieu, ma mère!» Il n'y a pas de plus touchante agonie, et plus digne de nos sympathies et de nos regrets.

C'est pourquoi la mort récente et la courageuse agonie de mademoiselle Rachel nous ont rappelé surtout ce chant funèbre. Ils ont beau faire, et nous rappeler qu'elle était une simple mortelle, avant peu, quand les années auront passé sur cette tombe ouverte avant l'heure, on ne verra

plus que la grande artiste, et de toutes ces dépouilles, de toutes ces parures, elle n'aura gardé que la parure même de la déesse : « Avec une liqueur divine elle lave son beau corps ; elle emploie ensuite une essence précieuse, d'un parfum si exquis et si subtil ! Quand elle eut donné un nouvel éclat à sa beauté avec cette essence divine, et qu'elle eut peigné les beaux cheveux de sa tête immortelle, et les eut partagés en cent boucles et cent anneaux divers, elle prit une robe éclatante que Minerve elle-même avait brodée, elle l'attacha avec des agrafes d'or, elle orna ses oreilles de boucles à trois pendants, d'un travail infini, dont le feu et l'éclat accompagnent admirablement le feu de ses yeux. Enfin cette reine des déesses couvre sa tête d'un voile éclatant ; à la grâce de ses beaux pieds elle ajoute la grâce d'une chaussure galante et magnifique. Ainsi faite, elle va au-devant de Jupiter. »

Voilà comment dans l'avenir, se montrera mademoiselle Rachel : *Sic oculos! sic ora!* Nos neveux la verront dans son nuage et dans sa pourpre ! Ils ne verront que sa gloire et son charme ; ils ne se souviendront que de ses enchantements, et s'ils veulent conserver une idée approchante de cette beauté, de cette grâce, de ce charme du sourire, de cette beauté du regard, de ce front intelligent qui contenait tant de passions vivantes, eh bien ! qu'ils contemplent la douce image qu'en a faite un jeune peintre, M. Lehmann, et la gravure excellente de cette image adorable par un des plus grands et des plus glorieux artistes de ce temps-ci, un chef-d'œuvre, un vrai chef-d'œuvre d'un homme qui en a tant fait, Henriquel Dupont.

Ainsi elle ne mourra pas tout entière, cette enfant de nos rêves, reine et prêtresse éloquente, fille d'Homère et d'Euripide, adoptée par Racine et par le grand Corneille, amour, passion, larmes, douleurs; beauté, entrevue autrefois par Horace et par Tibulle, esprit charmant, piquant sourire. O jeunesse ! ô gaieté ! Contentement, fortune, espoir ! Tout ce qui brillait, tout ce qui pleurait, tout ce qui souriait encore au fond de la poésie et des poëmes de ce temps-ci. Victor Hugo l'appelait une espérance. — Elle est morte, il est exilé !

JULES JANIN.

GALERIE DU XIXe SIÈCLE

XIII

HONORÉ DE BALZAC.

IV

Un des rêves de Balzac était l'amitié héroïque et dévouée, deux âmes, deux courages, deux intelligences fondues dans la même volonté. Pierre et Jaffier de la *Venise sauvée*, d'Otway, l'avaient beaucoup frappé et il en parle à plusieurs reprises. L'*Histoire des Treize* n'est que cette idée agrandie et compliquée : une unité puissante composée d'êtres multiples agissant tous aveuglément pour un but accepté et convenu. On sait quels effets saisissants, mystérieux et terribles il a tiré de ce point de départ dans *Ferragus, la Duchesse de Langeais, la Fille aux yeux d'or;* mais la vie réelle et la vie intellectuelle ne se séparaient pas nettement chez Balzac comme chez certains auteurs, et ses créations le suivaient hors de son cabinet d'étude. Il voulut former une association dans le goût de celle qui réunissait Ferragus, Montriveau, Ronquerolles, et leurs compagnons. Seulement il ne s'agissait pas de coups si hardis; un certain nombre d'amis devaient se prêter aide et secours en toute occasion, et travailler selon leurs forces au succès ou à la fortune de celui qui serait désigné,—à charge de revanche, bien entendu. Fort infatué de son projet, Balzac recruta quelques affiliés qu'il ne mit en rapport les uns avec les autres qu'en prenant des précautions comme s'il se fût agi d'une société politique, ou d'une *vente* de Carbonari. Ce mystère, très-inutile du reste, l'amusait considérablement, et il apportait à ses démarches le plus grand sérieux. Lorsque le nombre fut complet, il assembla les adeptes et déclara le but de la Société. Il n'est pas besoin de dire que chacun opina du bonnet, et que les statuts furent votés d'enthousiasme. Personne plus que Balzac ne possédait le don de troubler, de surexciter et d'enivrer les cervelles les plus froides, les raisons les plus rassises. Il avait une éloquence débordée, tumultueuse, entraînante, qui vous emportait quoi qu'on en eût : pas d'objection possible avec lui; il vous noyait aussitôt dans un tel déluge de paroles qu'il fallait bien se taire. D'ailleurs il avait réponse à tout; puis il vous lançait des regards si fulgurants, si illuminés, si chargés de fluide qu'il vous infusait son désir.

L'association, qui comptait parmi ses membres G. de C., L. G., L. D., J. S., Merle, qu'on appelait le beau Merle, nous et quelques autres qu'il est inutile de désigner, s'appelait *le Cheval rouge*. Pourquoi le Cheval rouge, allez-vous dire, plutôt que le Lion d'or ou la Croix de Malte ? La première réunion des affiliés eut lieu chez un restaurateur, sur le quai de l'Entrepôt, au bout du pont de la Tournelle, dont l'enseigne était un quadrupède *rubricâ pictus*, ce qui avait donné à Balzac l'idée de cette désignation suffisamment bizarre, inintelligible et cabalistique.

Lorsqu'il fallait concerter quelque projet, convenir de certaines démarches, Balzac élu par acclamation grand-maître de l'Ordre, envoyait par un affidé à chaque *cheval* (c'était le nom argotique que prenaient les membres entre eux) une lettre dans laquelle était dessiné un petit cheval rouge avec ces mots : « Écurie, tel jour, tel endroit; » le lieu changeait chaque fois, de peur d'éveiller la curiosité ou le soupçon. Dans le monde, quoique nous nous connussions tous et de longue main pour la plupart, nous devions éviter de nous parler ou ne nous aborder que froidement pour écarter toute idée de connivence. Souvent, au milieu d'un salon, Balzac feignait de me rencontrer pour

la première fois, et par des clins d'yeux et des grimaces comme en font les acteurs dans leurs apartés, m'avertissait de sa finesse et semblait me dire : « Regardez comme je joue bien mon jeu ! »

Quel était le but du *Cheval rouge*. Voulait-il changer le gouvernement, poser une religion nouvelle, fonder une école philosophique, dominer les hommes, séduire les femmes ? Beaucoup moins que cela. On devait s'emparer des journaux, envahir les théâtres, s'asseoir dans les fauteuils de l'Académie, se former des brochettes de décorations, et finir modestement pair de France, ministre et millionnaire.—Tout cela était facile, selon Balzac ; il ne s'agissait que de s'entendre, et par des ambitions si médiocres nous prouvions bien la modération de nos caractères. Ce diable d'homme avait une telle puissance de vision qu'il nous décrivait à chacun, dans les plus menus détails, la vie splendide et glorieuse que l'association nous procurerait. En l'entendant, nous nous croyions déjà appuyé, au fond d'un bel hôtel, contre le marbre blanc de la cheminée, un cordon rouge au col, une plaque en brillants sur le cœur, recevant d'un air affable les sommités politiques, les artistes et les littérateurs, étonnés de notre fortune mystérieuse et rapide. Pour Balzac, le futur n'existait pas, tout était au présent; l'avenir évoqué se dégageait de ses brumes, et prenait la netteté des choses palpables; l'idée était si vive qu'elle devenait réelle en quelque sorte : parlait-il d'un dîner, il le mangeait en le racontant; d'une voiture, il en sentait sous lui les moelleux coussins et la traction sans secousse; un parfait bien-être, une jubilation profonde se peignaient alors sur sa figure, quoique souvent il fût à jeûn, et qu'il trottât sur le pavé pointu avec des souliers éculés.

Toute la bande devait pousser, vanter, prôner, par des articles, des réclames et des conversations, celui des membres qui venait de faire paraître un livre ou jouer un drame. Quiconque s'était montré hostile à l'un des *chevaux* s'attirait les ruades de toute l'écurie; *le Cheval rouge* ne pardonnait pas : le coupable devenait passible d'éreintements, de scies, de coups d'épingle, de rengaînes et autres moyens de désespérer un homme, bien connus des petits journaux.

Nous sourions en trahissant après tant d'années l'innocent secret de cette franc-maçonnerie littéraire, qui n'eut d'autre résultat que quelques réclames pour un livre dont le succès n'en avait pas besoin. Mais, dans le moment, nous prenions la chose au sérieux, nous nous imaginions être *les Treize* eux-mêmes, en personne, et nous étions surpris de ne point passer à travers les murs; mais le monde est si mal machiné ! Quel air important et mystérieux nous avions, en coudoyant les autres hommes, pauvres bourgeois qui ne se doutaient nullement de notre puissance !

Après quatre ou cinq réunions, *le Cheval rouge* cessa d'exister, la plupart des chevaux n'avaient pas de quoi payer leur avoine à la mangeoire symbolique; et l'association qui devait s'emparer de tout fut dissoute, parce que ses membres manquaient souvent des quinze francs, prix de l'écot. Chacun se replongea donc seul dans la mêlée de la vie, combattant avec ses propres armes, et c'est ce qui explique pourquoi Balzac ne fut pas de l'Académie et mourut simple chevalier de la Légion d'honneur.

L'idée cependant était bonne, car Balzac, comme il le dit de Nucingen, ne pouvait avoir une mauvaise idée. D'autres, qui sont parvenus, l'ont mise en œuvre sans l'entourer de la même fantasmagorie romanesque.

Désarçonné d'une chimère, Balzac en remontait bien vite une nouvelle, et il repartait pour un autre voyage dans le bleu avec cette naïveté d'enfant qui chez lui s'alliait à la sagacité la plus profonde et à l'esprit le plus retors.

Que de projets bizarres il nous a déroulés, que de paradoxes étranges il nous a soutenus, toujours avec la même bonne foi !—Tantôt il posait qu'on devait vivre en dépensant neuf sous par jour, tantôt il exigeait cent mille francs pour le plus étroit confortable. Une fois, sommé par nous d'établir le compte en chiffres, il répondit à l'objection qu'il restait encore trente mille francs à employer : « Eh bien ! c'est pour le beurre et les radis. Quelle est la maison un peu propre où l'on ne mange pas trente mille francs de radis et de beurre. » Nous voudrions pouvoir peindre le regard de souverain mépris qu'il laissa tomber sur nous, en donnant cette raison triomphale ; ce regard disait : « Décidément le Théo n'est qu'un pleutre, un rat pelé, un esprit mesquin ; il n'entend rien à la grande existence et n'a mangé toute sa vie que du beurre de Bretagne salé. »

Les Jardies préoccupèrent beaucoup l'attention publique, lorsque Balzac les acheta dans l'intention honorable de constituer un gage à sa mère. En passant en waggon sur le chemin de fer qui longe Ville-d'Avray, chacun regardait avec curiosité cette petite maison, moitié cottage, moitié chalet, qui se dressait au milieu d'un terrain en pente et d'apparence glaiseuse.

Ce terrain, selon Balzac, était le meilleur du monde; autrefois, prétendait-il, un certain cru célèbre y poussait, et les raisins, grâce à une exposition sans pareille, s'y cuisaient comme les grappes de Tokay sur les coteaux de Bohême. Le soleil, il est vrai, avait toute liberté de mûrir la vendange en ce lieu, où il n'existait qu'un seul arbre. Balzac essaya d'enclore cette propriété de murs, qui devinrent fameux par leur obstination à s'écrouler ou à glisser tout d'une pièce sur l'escarpement trop abrupt, et il rêvait pour cet endroit privilégié du ciel les cultures les plus fabuleuses et les plus exotiques. Ici se place naturellement l'anecdote des ananas, qu'on a si souvent répétée que nous ne le redirions pas si nous ne pouvions y ajouter un trait vraiment caractéristique.—Voici le projet : cent mille pieds d'ananas étaient plantés dans le clos des Jardies, métamorphosé en serres qui n'exigeraient qu'un médiocre chauffage, vu la torridité du site. Les ananas devaient être vendus cinq francs au lieu d'un louis qu'ils coûtent ordinairement, soit cinq cent mille francs; il fallait déduire de ce prix cent mille francs pour les frais de culture, de châssis, de charbon; restaient donc quatre cent mille francs nets qui constituaient à l'heureux propriétaire une rente splendide,—« sans la moindre copie, » ajoutait-il.—Ceci n'est rien, Balzac eut mille projets de ce genre; mais le beau est que nous cherchâmes ensemble, sur le boulevard Montmartre, une boutique pour la vente des ananas encore en germe. La boutique devait être peinte

en noir et rechampie de filets d'or, et porter sur son enseigne en lettres énormes: « ANANAS DES JARDIES. »

Pour Balzac, les cent mille ananas hérissaient déjà leur aigrette de feuilles dentelées au-dessus de leurs gros cônes d'or quadrillés sous d'immenses voûtes de cristal: il les voyait; il se dilatait à la haute température de la serre, il en aspirait le parfum tropical de ses narines passionnément ouvertes; et quand, rentré chez lui, il regardait accoudé à la fenêtre la neige descendre silencieusement sur les pentes décharnées, à peine se détrompait-il de son illusion.

Il se rendit pourtant à notre conseil de ne louer la boutique que l'année suivante, pour éviter des frais inutiles.

Nous écrivons nos souvenirs à mesure qu'ils nous reviennent sans essayer de mettre de la suite à ce qui n'en peut avoir.—D'ailleurs, comme le disait Boileau, les transitions sont la grande difficulté de la poésie,—et des articles, ajouterons-nous, mais les journalistes modernes n'ont pas autant de conscience ni surtout autant de loisir que le législateur du Parnasse.

Madame de Girardin professait pour Balzac une vive admiration à laquelle il était sensible et dont il se montrait reconnaissant par de fréquentes visites, lui si avare à bon droit de son temps et de ses heures de travail. Jamais femme ne posséda à un si haut degré que Delphine, comme nous nous permettions de l'appeler familièrement entre nous, le don d'exciter l'esprit de ses hôtes. Avec elle, on se trouvait toujours en verve et chacun sortait du salon émerveillé de lui-même. Il n'était caillou si brut dont elle ne fît jaillir une étincelle, et sur Balzac, comme vous le pensez, il ne fallait pas battre le briquet longtemps; il pétillait tout de suite et s'allumait: Balzac n'était pas précisément ce qu'on appelle un causeur, alerte à la réplique, jetant un mot fin et décisif dans une discussion, changeant de sujet au fil de l'entretien, effleurant toute chose avec légèreté, et ne dépassant pas le demi-sourire: il avait une verve, une éloquence, et un brio irrésistibles; et, comme chacun se taisait pour l'écouter, avec lui, à la satisfaction générale, la conversation dégénérait vite en soliloque. Le point de départ était bientôt oublié et il passait d'une anecdote à une réflexion philosophique, d'une observation de mœurs à une description locale; à mesure qu'il parlait son teint se colorait, ses yeux devenaient d'un lumineux particulier, sa voix prenait des inflexions différentes, et parfois il se mettait à rire aux éclats, égayé par les apparitions bouffonnes qu'il *voyait* avant de les peindre. Il annonçait ainsi, comme par une sorte de fanfare, l'entrée de ses caricatures et de ses plaisanteries,—et son hilarité était bientôt partagée par les assistants.—Quoique ce fût l'époque des rêveurs échevelés comme des saules, des pleurards à nacelle et des désillusionnés byroniens, Balzac avait cette joie robuste et puissante qu'on suppose à Rabelais, et que Molière ne montra que dans ses pièces. Son large rire épanoui sur ses lèvres sensuelles était celui d'un Dieu bon-enfant qu'amuse le spectacle des marionnettes humaines, et qui ne s'afflige de rien parce qu'il comprend tout et saisit à la fois les deux côtés des choses. Ni les soucis d'une situation souvent précaire, ni les ennuis d'argent, ni la fatigue de travaux excessifs, ni les claustrations de l'étude, ni le renoncement à tous les plaisirs de la vie, ni la maladie même ne purent abattre cette jovialité herculéenne, selon nous, un des caractères les plus frappants de Balzac. Il assommait les hydres en riant, déchirait allégrement les lions en deux, et portait comme un lièvre le sanglier d'Erymanthe, sur son épaule montueuse de muscles. A la moindre provocation cette gaieté éclatait et soulevait sa forte poitrine,—elle surprenait même quelques délicats, mais il fallait bien la partager, quelque effort qu'on fît pour tenir son sérieux. Ne croyez pas cependant que Balzac cherchât à divertir sa galerie: il obéissait à une sorte d'ivresse intérieure et peignait en traits rapides, avec une intensité comique et un talent bouffe incomparables, les fantasmagories bizarres qui dansaient dans la chambre noire de son cerveau. Nous ne saurions mieux comparer l'impression produite par certaines de ses conversations qu'à celle qu'on éprouve en feuilletant les étranges dessins des *Songes drôlatiques*, de maître Alcofribas Nasier. Ce sont des personnages monstrueux, composés des éléments les plus hybrides. Les uns ont pour tête un soufflet dont le trou représente l'œil, les autres pour nez une flûte d'alambic; ceux-ci marchent avec des roulettes qui leur tiennent lieu de pieds; ceux-là s'arrondissent en panse de marmite et sont coiffés d'un couvercle en guise de toque, mais une vie intense anime ces êtres chimériques, et l'on reconnaît dans leurs masques grimaçants les vices, les folies et les passions de l'homme. Quelques-uns, quoique absurdement en dehors du possible, vous arrêtent comme des portraits. On leur donnerait un nom.

Quand on écoutait Balzac, tout un carnaval de fantoches extravagants et réels vous cabriolaient devant les yeux, se jetant sur l'épaule une phrase bariolée, agitant de longues manches d'épithètes, se mouchant avec bruit dans un adverbe, se frappant d'une batte d'antithèses, vous tirant par le pan de votre habit, et vous disant vos secrets à l'oreille d'une voix déguisée et nasillarde, pirouettant, tourbillonnant au milieu d'une scintillation de lumières et de paillettes. Rien n'était plus vertigineux, et au bout d'une demi-heure, on sentait, comme l'étudiant après le discours de Méphistophélès, une meule de moulin vous tourner dans la cervelle.

Il n'était pas toujours si lancé, et alors une de ses plaisanteries favorites était de contrefaire le jargon allemand de Nucingen ou de Schmuke, ou bien encore de parler en *rama*, comme les habitués de la pension bourgeoise de madame Vauquer (née de Conflans).—A l'époque où il composa *Un Début dans la vie* sur un canevas de madame de Surville, il cherchait des proverbes par à peu près pour le rapin Mistigris, à qui plus tard, l'ayant trouvé spirituel, il donna une belle position dans la *Comédie humaine*, sous le nom du grand paysagiste Léon de Lora. Voici quelques-uns de ces proverbes: « Il est comme un âne en plaine. « Je suis comme le lièvre: je meurs ou je m'arrache.» « Les bons comtes font les bons tamis. » « Les extrêmes se bouchent. » « La claque sent toujours le hareng; » et ainsi de suite. Une trouvaille de ce genre le mettait en belle humeur, et il faisait des gentillesses et des gambades d'éléphant, à travers les meubles, autour du salon. De son côté, madame de Girardin

était en quête de mots pour la fameuse dame aux *sept petites chaises* du *Courrier de Paris*. L'on requérait quelquefois notre concours, et si un étranger fût entré, à voir cette belle Delphine peignant de ses doigts blancs les spirales de sa chevelure d'or, d'un air profondément rêveur; Balzac, assis sur les épaules dans le grand fauteuil capitonné où dormait d'habitude M. de Girardin, les mains crispées au fond de ses goussets, son gilet rebroussé au-dessus de son ventre, dandinant une jambe avec un rhythme monotone, exprimant, par les muscles contractés de son masque, une contention d'esprit extraordinaire; nous accroupi entre deux coussins du divan, comme un thériaki halluciné; — cet étranger, certes, n'aurait pu soupçonner ce que nous faisions là, dans un si grand recueillement; il eût supposé que Balzac pensait à une nouvelle madame Firmiani, madame de Girardin à un rôle pour mademoiselle Rachel, et nous à quelque sonnet. Mais il n'en était rien. Quant au calembour, Balzac, bien que son ambition secrète fût d'y atteindre, dut, après des efforts consciencieux, reconnaître son incapacité notoire à cet endroit, et s'en tenir aux proverbes par à peu près, qui précédèrent les calembours approximatifs mis en vogue par l'école du bon sens. Quelles bonnes soirées qui ne reviendront plus! Nous étions loin alors de prévoir que cette grande et superbe femme, taillée en plein marbre antique, que cet homme trapu, robuste, vivace, qui résumait en lui les vigueurs du sanglier et du taureau, moitié hercule, moitié satyre, fait pour dépasser cent ans, s'en iraient sitôt dormir, l'une à Montmartre, l'autre au Père-Lachaise, et que, des trois, nous resterions seul pour fixer ces souvenirs déjà lointains et près de se perdre.

Comme son père, qui mourut accidentellement plus qu'octogénaire, et se flattait de faire sauter la tontine Lafarge, Balzac croyait à sa longévité. Souvent il faisait avec nous des projets d'avenir. Il devait terminer la *Comédie humaine*, écrire la *Théorie de la Démarche*, faire la *Monographie de la Vertu*, une cinquantaine de drames, arriver à une grande fortune, se marier et avoir deux enfants, « mais pas davantage; deux enfants font bien, disait-il, sur le devant d'une calèche. » Tout cela ne laissait pas que d'être long, et nous lui faisions observer que, ces besognes accomplies, il aurait environ quatre-vingts ans. « Quatre-vingts ans! s'écriait-il, bah! c'est la fleur de l'âge. » M. Flourens, avec ses consolantes doctrines, n'eût pas mieux dit.

Un jour que nous dînions ensemble chez M. E. de Girardin, il nous raconta une anecdote sur son père, pour montrer à quelle forte race il appartenait. M. de Balzac père, placé chez un procureur, mangeait suivant l'usage du temps à la table du patron avec les autres clercs. On servit des perdrix. La procureuse qui guignait de l'œil le nouveau venu, lui dit: « M. Balzac, savez-vous découper? — Oui, madame, » répondit le jeune homme, rouge jusqu'aux oreilles; et il empoigna bravement le couteau et la fourchette. Ignorant tout à fait l'anatomie culinaire, il divisa la perdrix en quatre, mais avec tant de vigueur qu'il fendit l'assiette, trancha la nappe et entama le bois de la table. Ce n'était pas adroit mais c'était fort: la procureuse sourit, et à dater de ce jour, ajoutait Balzac, le jeune clerc fut traité fort doucement dans la maison.

Cette historiette racontée semble froide, mais il fallait voir la mimique de Balzac imitant sur son assiette l'exploit paternel, l'air effaré et résolu à la fois qu'il prenait, la façon dont il saisissait son couteau après avoir retroussé sa manche et dont il enfonçait sa fourchette dans une perdrix imaginaire; Neptune chassant des monstres marins ne manie pas son trident d'un poing plus vigoureux, et quelle pesée immense il faisait! Ses joues s'en empourpraient, les yeux lui en sortaient de la tête, mais l'opération terminée, comme il promenait sur l'assemblée un regard de satisfaction naïve, cherchant à se voiler sous la modestie!

Au reste, Balzac, avait en lui l'étoffe d'un grand acteur: il possédait une voix pleine, sonore, cuivrée, d'un timbre riche et puissant, qu'il savait modérer et rendre très-douce au besoin, et il lisait d'une manière admirable, talent qui manque à la plupart des acteurs. Ce qu'il racontait, il le jouait avec des intonations, des grimaces et des gestes qu'aucun comédien n'a dépassés à notre avis.

Nous trouvons dans *Marguerite*, de madame de Girardin, ce souvenir de Balzac. C'est un personnage du livre qui parle.

« Il raconta que Balzac avait dîné chez lui la veille, et qu'il avait été plus brillant, plus étincelant que jamais. Il nous a bien amusés avec le récit de son voyage en Autriche. Quel feu! Quelle verve! Quelle puissance d'imitation! C'était merveilleux. Sa manière de payer les postillons est une invention qu'un romancier de génie pouvait seul trouver. » J'étais très-embarrassé à chaque relais, disait-il, comment faire pour payer? Je ne savais pas un mot d'allemand, je ne connaissais pas la monnaie du pays. C'était très-difficile. Voilà ce que j'avais imaginé. J'avais un sac rempli de petites pièces d'argent, de kreutzers... Arrivé au relais, je prenais mon sac; le postillon venait à la portière de la voiture; je le regardais attentivement entre les deux yeux, et je lui mettais dans la main un kreutzer,... deux kreutzers,... puis trois, puis quatre, etc., jusqu'à ce que je le visse sourire.... Dès qu'il souriait, je comprenais que je lui donnais un kreutzer de trop... Vite je reprenais ma pièce et mon homme était payé. »

Aux Jardies, il nous lut — *Mercadet*, — le *Mercadet* primitif, bien autrement ample, compliqué et touffu que la pièce arrangée pour le Gymnase par d'Ennery, avec tant de tact et d'habilité. Balzac, qui lisait comme Tieck, sans indiquer ni les actes, ni les scènes, ni les noms, affectait une voix particulière et parfaitement reconnaissable à chaque personnage; les organes dont il dotait les différentes espèces de créanciers étaient d'un comique désopilant: il y en avait de rauques, de mielleux, de précipités, de traînards, de menaçants, de plaintifs. Cela glapissait, cela miaulait, cela grondait, cela grommelait, cela hurlait sur tous les tons possibles et impossibles. La Dette chantait d'abord un solo que soutenait bientôt un chœur immense. Il sortait des créanciers de partout, de derrière le poêle, de dessous le lit, des tiroirs de commode; le tuyau de la cheminée en vomissait; il en filtrait par le trou de la serrure; d'autres

escaladaient la fenêtre comme des amants; ceux-ci jaillissaient du fond d'une malle pareils aux diables des joujoux à surprises, ceux-là passaient à travers les murs comme à travers une trappe anglaise, et c'était une cohue, un tapage, une invasion, une vraie marée montante. Mercadet avait beau les secouer, il en revenait toujours d'autres à l'assaut, et jusqu'à l'horizon on devinait un sombre fourmillement de créanciers en marche, arrivant comme des légions de termites pour dévorer leur proie. Nous ne savons si la pièce était meilleure ainsi, mais jamais représentation ne nous produisit un tel effet.

Balzac, pendant cette lecture de *Mercadet*, occupait, à demi couché, un long divan dans le salon des Jardies, car il s'était foulé le pied, en glissant comme ses murs sur la glaise de sa propriété. Quelque brindille, passant à travers l'étoffe, piquait la peau de sa jambe et l'incommodait. « La perse est trop mince, *le foin* la traverse; il faudrait mettre une toile épaisse dessous, dit-il en arrachant la pointe qui le gênait. »

François, le Caleb de ce Ravenswood, n'entendait pas raillerie sur les splendeurs du manoir.—Il reprit son maître et dit : *le crin*. « Le tapissier m'a donc trompé? répondit Balzac. Ils sont tous les mêmes. J'avais recommandé de mettre du foin! Sacré voleur! »

Les magnificences des Jardies n'existaient guère qu'à l'état de rêve. Tous les amis de Balzac se souviennent d'avoir vu écrit au charbon sur les murs nus ou plaqués de papier gris : « boiserie de palissandre,—tapisserie des Gobelins,—glaces de Venise,—tableaux de Raphaël. » Gérard de Nerval avait déjà décoré un appartement de cette manière, et cela ne nous étonnait pas. Quant à Balzac, il se croyait littéralement dans l'or, le marbre et la soie; mais, s'il n'acheva pas les Jardies et s'il prêta à rire par ses chimères, il sut du moins se bâtir une demeure éternelle, un monument « plus durable que l'airain, » une cité immense, peuplée de ses créations et dorée par les rayons de sa gloire.

THÉOPHILE GAUTIER.

(La suite prochainement.)

DES PIERRES DE CARNAC

ET DE L'ARCHÉOLOGIE CELTIQUE.

Le champ de Carnac est un large espace dans la campagne, où l'on voit onze files de pierres noires, alignées à intervalles symétriques et qui vont diminuant de grandeur à mesure qu'elles s'éloignent de la mer. Cambry soutient qu'il y en avait quatre mille et M. Fréminville en a compté douze cents. Ce qu'il y a de sûr, c'est qu'elles sont nombreuses.

A quoi cela était-il bon? Sont-ce des tombeaux? Etait-ce un temple?

Un jour, saint Cornille, poursuivi sur le rivage par des soldats, allait tomber dans le gouffre des flots, quand il imagina de les changer tous en autant de pierres, et les soldats furent pétrifiés. Mais cette explication n'était bonne que pour les niais, pour les petits enfants et pour les poëtes, on en chercha d'autres.

Au XVIe siècle, Olaus Magnus, archevêque d'Upsal (et qui, exilé à Rome, composa sur les antiquités de sa patrie un livre fort estimé partout, si ce n'est dans ce pays même, la Suède, où il n'eut pas un traducteur), avait découvert que « quand les pierres forment une seule et longue file droite, c'est qu'il y a dessous des guerriers morts en se battant en duel; que celles qui sont disposées en carré sont consacrées à des héros ayant péri dans une bataille; que celles qui sont rangées circulairement sont des sépultures de famille, et que celles qui sont disposées en coin ou sur un ordre angulaire sont *les tombeaux des cavaliers, ou même des fantassins, ceux surtout dont le parti avait triomphé.* » Voilà qui est clair; mais Olaüs Magnus a oublié de nous dire comment s'y prendre pour enterrer deux cousins, ayant fait coup double, dans un duel, à cheval. Le duel voulait que les pierres fussent droites; la sépulture de famille exigeait qu'elles fussent circulaires; mais comme il s'agissait de cavaliers, on devait les disposer en coin, prescription, il est vrai, qui n'était pas formelle, puisqu'on n'employait ce système que « pour ceux surtout dont le parti avait triomphé. » O brave Olaüs Magnus! vous aimiez donc bien fort le Monte-Pulciano? Et combien vous en a-t-il fallu de rasades pour nous apprendre toutes ces belles choses!

Selon un certain docteur Borlase, Anglais, qui avait observé en Cornouailles des pierres pareilles, « on a enterré là des soldats à l'endroit même où ils avaient péri; » comme si d'habitude on les charriait au cimetière! Et il appuie son hypothèse sur cette comparaison : « Leurs tombeaux sont rangés en ligne droite tels que le front d'une armée, dans les plaines qui furent le théâtre de quelque grand exploit. »

Puis on alla chercher les Grecs, les Égyptiens et les Cochinchinois! Il y a un Carnac en Égypte, s'est-on dit, il y en a un en basse Bretagne. Or, il est probable que le Karnac d'ici descend du Carnac de là-bas; cela est sûr! car là-bas ce sont des sphinx, ici, des blocs; des deux côtés c'est de la pierre, d'où il résulte que les Égyptiens (peuple qui ne voyageait pas) sont venus sur ces côtes (dont ils ignoraient l'existence), y auront fondé une colonie (car ils n'en fondaient nulle part) et qu'ils auront laissé ces statues brutes (eux qui en faisaient de si belles), témoignage positif de leur passage (dont personne ne parle).

Ceux qui aiment la mythologie ont vu là les colonnes d'Hercule; ceux qui aiment l'histoire naturelle y ont vu une représentation du serpent Python, parce que, d'après Pausanias, un amas de pierres semblables sur la route de Thèbes à Elissonte s'appelait *la Tête du serpent*, « et d'autant plus que les alignements de Carnac offrent des sinuosités comme un serpent. » Ceux qui aiment la cosmogra-

phie ont vu un zodiaque comme M. de Cambry, qui a reconnu dans ces onze rangées de pierres les douze signes du zodiaque, « car il faut dire, ajoute-t-il, que les anciens Gaulois n'avaient que onze signes au zodiaque. »

Ensuite, un membre de l'Institut a conjecturé « que ce pouvait être bien le cimetière des Venètes, » qui habitaient Vannes à six lieues de là, et lesquels fondèrent Venise, comme chacun sait. Un autre a écrit que ces bons Venètes, vaincus par César, élevèrent tous ces blocs, uniquement par esprit d'humilité et pour honorer César. Mais on était las du cimetière, du serpent et du zodiaque ; on se mit en quête, et l'on trouva un temple druidique.

Le peu de documents que nous ayons, épars dans Pline et dans Dion-Cassius, s'accordent à dire que : les druides choisissaient pour leurs cérémonies des lieux sombres, le fond des bois « et leur vaste silence. » Aussi, comme Carnac est au bord de la mer, dans une campagne stérile, où jamais il n'a poussé autre chose que les conjectures de ces messieurs, le premier grenadier de France, qui ne me paraît pas en avoir été le premier homme d'esprit, suivi de Pelloutier, et de M. Mahé (chanoine de la cathédrale de Vannes), a conclu « que c'était un temple des druides, dans lequel on devait aussi convoquer les assemblées politiques. »

Tout, cependant, n'était pas fini, et il fallait démontrer un peu à quoi servaient dans l'alignement les espaces vides. « Cherchons-en la raison, ce que personne ne s'est avisé de faire, » s'est écrié M. Mahé ; et, s'appuyant sur une phrase de Pomponius Méla : « Les druides enseignent beaucoup de choses à la noblesse, qu'ils instruisent secrètement en des cavernes et en des forêts écartées » et sur cet autre de Lucain : « Vous habitez de hautes forêts » il établit en conséquence que les druides, non-seulement desservaient *les sanctuaires,* mais y faisaient leur demeure, et y tenaient des colléges : « Puis, donc, que le monument de Carnac est un sanctuaire comme l'étaient les forêts gauloises (ô puissance de l'induction, où pousses-tu le Père Mahé, chanoine de Vannes et correspondant de l'Académie d'agriculture de Poitiers !), il y a lieu de croire que les intervalles vides qui coupent les lignes des pierres renfermaient des files de maisons, où les druides habitaient avec leurs familles et leurs nombreux élèves, et où les principaux de la nation, qui se rendaient au sanctuaire aux jours de grande solennité, trouvaient des logements préparés. » Bons druides ! excellents ecclésiastiques ! comme on les a calomniés ! Eux qui habitaient là, si honnêtement, avec leur famille et leurs nombreux élèves, et qui même poussaient l'amabilité jusqu'à préparer des logements pour les principaux de la nation !

Mais un homme, enfin, un homme est venu, pénétré du génie des choses antiques, et dédaigneux des routes battues.

Il a su reconnaître, lui, les restes d'un camp romain, et précisément d'un camp de César, qui n'avait fait élever ces pierres *que pour servir d'appui aux tentes de ses soldats et les empêcher d'être emportées par le vent.* Quelles bourrasques il devait y avoir autrefois sur les côtes de l'Armorique !

Le littérateur honnête qui retrouva, pour la gloire du grand Julius, cette précaution sublime (ainsi restituant à César ce qui jamais n'appartint à César), était un ancien élève de l'École polytechnique, un capitaine du génie, le sieur de la Sauvagère !

L'amas de toutes ces gentillesses constitue ce qu'on appelle l'ARCHÉOLOGIE CELTIQUE, dont nous allons immédiatement vous découvrir les arcanes :

Une pierre posée sur d'autres se nomme un *dolmen*, qu'elle soit horizontale ou verticale. Un rassemblement de pierres debout et recouvertes au sommet par des dalles consécutives, formant ainsi une série de dolmens, est une *grotte aux fées, roche aux fées, table des fées, tables du diable,* ou *palais des géants* ; car, semblables à ces bourgeois qui vous servent un même vin sous des étiquettes différentes, les celtomanes, qui n'avaient presque rien à vous offrir, ont décoré de noms divers des choses pareilles.

Quand ces pierres sont rangées en ellipse, sans aucun chapeau sur les oreilles, il faut dire : Voilà un *cromlech ;* lorsqu'on aperçoit une pierre étalée horizontalement sur deux autres verticales, on a affaire à un *lichaven* ou *trilithe.* Parfois deux blocs énormes sont superposés l'un sur l'autre, ne se touchant que par un seul point, et vous lisez dans les livres « qu'ils sont équilibrés de telle manière que le vent suffit pour imprimer au bloc supérieur une oscillation marquée » (assertion que je ne nie pas, tout en me méfiant quelque peu du vent celtique, et bien que ces pierres prétendues branlantes soient constamment restées inébranlables à tous les coups de pied furieux que j'ai eu la candeur de leur donner) ; elles s'appellent alors *pierres roulantes* ou *roulées, pierres retournées* ou *transportées, pierres qui dansent* ou *pierres dansantes, pierres qui virent* ou *pierres virantes.* Il reste à vous faire connaître ce qu'est une *fichade,* une pierre *fiche*, une pierre *fixée*, ce qu'on entend par *haute borne, pierre latte* et *pierre lait*, en quoi une *pierre fonte* diffère d'une *pierre fiette*, et quels rapports existent entre une *chaire au diable* et une *pierre droite;* après quoi, vous en saurez à vous seul aussi long que jamais n'en surent ensemble Pelloutier, Deric, Latour d'Auvergne, Penhoët et autres, doublés de Mahé et renforcés de Freminville. Apprenez donc que tout cela signifie un *peulvan,* autrement dit un *men-hir*, et n'exprime autre chose qu'une borne, plus ou moins grande, placée toute seule au beau milieu des champs.

J'allais oublier les *tumulus!* Ceux qui sont composés à la fois de silex et de terre s'appellent *barrows* en haut style, et les simples monceaux de cailloux, *galgals*.

On a prétendu que les dolmens et les trilithes étaient des autels, quand ils n'étaient pas des tombeaux ; que les roches aux fées étaient des lieux de réunion ou des sépultures, et que les conseils de fabrique, au temps des druides, se rassemblaient dans les cromlechs. M. de Cambry a entrevu dans les pierres branlantes les emblèmes du monde suspendu. Les barrows et les galgals ont été sans doute des tombeaux ; et quant aux men-hirs, on a poussé le bon vouloir jusqu'à leur trouver une forme, d'où l'on a induit le règne d'un culte ithyphallique dans toute la basse Bretagne ! O chaste impudeur de la science, tu ne respectes rien, pas même les peulvens !

Une rêverie, si vague qu'elle soit, peut vous conduire en des créations splendides, quand elle part d'un point fixe. Alors l'imagination, comme un hippogriffe qui s'envole, frappe la terre de tous ses pieds, et voyage en ligne droite dans les espaces infinis. Mais lorsque, s'acharnant sur un objet dénué de plastique et vide d'histoire, elle essaye d'en extraire une science et de recomposer un monde, elle demeure elle-même plus stérile et pauvre que cette matière brute, à qui la vanité des bavards prétend trouver une forme et donner des chroniques.

Pour en revenir aux pierres de Carnac (ou plutôt pour les quitter), que si l'on me demande, après tant d'opinions, quelle est la mienne, j'en émettrai une, irréfutable, irréfragable, irrésistible, une opinion qui ferait reculer les tentes de M. de la Sauvagère, et pâlir l'Égyptien Penhoët; qui casserait le zodiaque de Cambry et hacherait le serpent Python en mille morceaux. Cette opinion, la voici : les pierres de Carnac sont de grosses pierres!

GUSTAVE FLAUBERT.

PETITES LETTRES

SUR LES

THÉATRES LYRIQUES.

DON DESIDERIO.—QUENTIN DURWARD.—LA MAGICIENNE.

A M. ÉDOUARD HOUSSAYE

Paris, 10 avril 1858.

Ah! que de musique!
Combien de triomphes!
Que de bruit!
Que de grands peintres!
Que de couleurs!
Que de sublimités!
Que de gloires!
Que d'immortels!
Et quel peuple de statues!

On en fait une à Gresset. Je trouve cela très-bien. Mais Chapelle, Théophile, Lafaye, Bernis, Mellin de Saint-Gellais, en mériteraient bien une aussi! Mais Colardeau, et Baculard d'Arnaud, et les petits héros que le spirituel Monselet déterre et embellit, seraient fort bien en marbre! Mais Collé, Panard, Rétif de la Bretonne, Esménard, Dorat, Merville, Vigée et Cubière de Palmezeaux!

Prenez garde, amis, à cette idolâtrie de l'homme, à cette profusion de gloires, à cette rage de talents, à ce luxe effréné d'immortalités. M. Droz fut immortel. Qu'est-il aujourd'hui? Un très-brave homme, sans aucun nom. Nos grand'mères raffolaient de Millevoye; elles aimaient le compositeur Catel. J'ai vu le jour où certain de mes bons amis était Voltaire. Prenez garde, encore une fois, qu'en versant à flots le succès, vous effacez le talent et détruisez l'effort qui conduit à tout ce qui est grand. Quand vous posséderez, comme les Chinois, deux millions de chefs-d'œuvre; quand vous serez maîtres, comme les Hindous, de trente-un millions de dieux, où seront les dieux? où seront les chefs-d'œuvre? Un vieux Gaulois qui s'appelait Sidoine, et qui n'écrivait pas mal, *Sidonius Apollinaris* (Polignac, à ce que l'on prétend), nous raconte que la forêt des poëtes, en pleine végétation et en pleine floraison dans son époque, produisait chaque jour des rejetons nouveaux; nouvelles gloires, nouvelles statues. Balerus, Valeus, Arins, Mælius, Florens, Albinus, Valerius, Turrisius, Avidienus, Serpilius, Prodicus; à tous une statue! Ils lisaient leurs vers en public; ils étaient frisés, bouclés, parés, chargés de pierreries, superbes, aimables, applaudis, heureux, immortels aussi. On les fêtait, on instituait en leur honneur des banquets splendides, politesse qu'ils rendaient exactement en invitant leurs amis à des banquets non moins agréables. *Monseletus, in Gourmeto suo* (chap. XXV, § 18, *De Obsoniis et Banquetibus*) ne manquait pas de citer le menu de ces festins, et la statue était inaugurée par de nouveaux vers. Ah! mes amis, sérieusement parlant, prenez garde!

Il est un moment où le succès est à tous;—où personne ne peut faire ni mieux ni pis;—où les chutes sont impossibles;—où la gloire s'organise mécaniquement, matériellement, et s'administre;—où tout bon citoyen doit aller voter pour l'Opéra nouveau;—où le dissident serait coupable et punissable;—où il serait Thersite s'il osait blâmer, digne de mort s'il osait critiquer!

Voyez l'Opéra. Cette lourde et puissante machine, officielle et brillante, qui date de Mazarin et remonte à Médicis; riche de souvenirs, chargée de trophées; ce roi qui dispose de ressources immenses, commande aux enfers, ouvre le paradis, fait mugir les foudres et déchaîne les vents; ce géant magique, Caliban et Prospero à la fois, maître de la féerie, souverain des deux mondes et de tous les mondes; père de Gluck, de Rameau, de Spontini, de Rossini, de Meyerbeer; père nourricier et putatif de tous les maîtres; peut-il avoir autre chose que des succès? « Qui oserait, dit l'ancien, supposer que Jupiter a tort? « accuser le soleil de mensonge? »

Solem quis dicere falsum
Audeat? ....

Et que d'intérêts! que d'industries! que de clarinettes, de flûtes, de jambes, de torses, de bougies, de portants, de violons, de petits bancs, de copistes, d'ouvreuses; de jeunes personnes jeunes, de jeunes personnes vieilles; d'amateurs, d'acteurs, d'auteurs, de tiers d'auteurs, de cinquièmes d'auteurs, de gens qui applaudissent, de gens qui achètent les billets et les revendent; de gens qui ont de bonnes lorgnettes et qui ouvrent les voitures; sans compter les modistes, éventaillistes, femmes de chambre, fabricants de henné, fabricants de cerceaux pour cercler la beauté,—dépendent de cette énorme et pyramidale en-

treprise! La contrarier serait barbare; la critiquer serait nuire à une population de vingt mille âmes; l'entraver serait affamer un département. Il ne s'agit plus de notes légères et de passion exprimée par la musique; il s'agit de commerce et d'économie politique. Faites vivre tout ce monde. Allons! beaucoup d'or, de jupes, de robes, de gazes, de notes, de trompettes, de couleurs, de décorations, d'aigrettes, de machinistes, de foule sur la scène et de foule dans la salle! — Très-bien!

Ah! pauvre génie aérien qu'on nomme l'Art, il faut donc que tu passes par là! Et les plus inspirés, les plus habiles et les plus exquis entre les compositeurs n'échapperont pas à ces nécessités d'airain!

Elles sont imposées au public par le cours des choses, et le public les impose à ses auteurs.

Certes, M. Fromental-Halévy n'est pas naturellement exagéré, excessif, tapageur ou confus. Il est tout le contraire.

On n'a pas plus d'esprit juste, d'ingéniosité piquante, de talent réel, de souplesse, de finesse, de vive distinction dans le goût, de délicate habileté quant à l'appropriation des notes aux paroles et des sonorités aux situations, de connaissance des effets et de savoir tempéré par le tact, que M. Fromental-Halévy. Eh bien! il lui a fallu suivre ce géant immense dans sa course pénible, à travers les plus rudes sentiers, l'Opéra.

Voltaire prétendait qu'à l'Opéra *les beaux vers, la danse, la musique de tous les arts font un plaisir unique.* Ainsi parlait-il du géant; et Voltaire se trompait.

Il s'entendait à tout et ne sentait point les arts. Viotti raconte que l'auteur de *Candide*, dès les premières notes d'un des admirables concertos du *maëstro*, exécuté par lui-même, se mit à fuir en se bouchant les oreilles avec sa robe de chambre. O monsieur de Voltaire! lui oserais-je dire, les vraies voluptés ne sont pas le salmigondis dont vous parlez; elles sont passionnées, c'est-à-dire *Unes*. L'Opéra manque son but, ou plutôt manque tous ses buts, quand il veut accomplir à la fois des œuvres si diverses. Un bon ballet est délicieux; un opéra (pas trop long), par Rossini, ou Weber, ou Mozart, admirable. Mais n'entassez rien; ne confondez pas le glouton avec le gourmet. La musique produit l'effet des passions vives sur les êtres organisés pour la sentir. Une oreille délicate, quand la symphonie pastorale de Beethoven a jeté ses derniers sons dans l'espace, ne peut supporter le poids d'une jouissance plus vive et prolongée à l'excès. « Ce sont les oreilles de corne, monsieur de « Voltaire, et les âmes de cuir, qui absorbent des océans « de notes, d'accords et de dissonances; ce sont elles qui « digèrent *Guillaume Tell* tout entier, précédé et suivi « de trois ballets, de deux opéras-comiques et de six ro- « mances; — de même que mon vieux domestique, qui a « fait la campagne de Russie, ne reculerait pas devant des « tonnes de l'alcool le plus exécrable; — de même que le « Suisse Tetrucoz, qui publie à Berne la *Revue Ilote*, avale « sans rien sentir six cents pages par semaine d'une « prose qu'il ne comprend pas. »

Pour vous, monsieur Fromental-Halévy, avec votre verve, votre grâce et vos exquises et puissantes qualités, cherchez donc une fée un peu plus sobre et plus légère; dites-lui de vous laisser plus de place. Priez l'Opéra de laisser entendre votre musique!

Orage, bénédictions, malédictions, damnés, mariées, partie d'échecs, chœurs d'ondines, chœurs de nymphes, chœurs de chevaliers; le tout en très-belle musique, intelligente, nuancée; allez voir et entendre cela. Quand on a joué et perdu à la Bourse, cela distrait; si l'on a joué et gagné, cela réjouit encore de s'asseoir devant cette fantasmagorie merveilleuse. Il faut la voir traîner après elle le pauvre Orphée, qui de son mieux la suit à tire-d'aile, dans les nuages, dans la nuit, dans la lumière, dans le jour, dans les halliers, dans les tempêtes, la lyre à la main, n'accrochant jamais! et c'est de la part du maestro une preuve éclatante de courage et de vigueur.

La musique, née pour le sentiment et la passion, était-elle faite pour tant de violences?

Mais aussi le poëme ne valait pas grand'chose. Je crois que l'on composerait une bonne encyclopédie de sottises, de folies, d'inepties et de non-sens, si l'on voulait prendre, dans une vingtaine de nouveaux opéras et opéras-comiques, tout ce qu'ils offrent de plus beau. Les auteurs de la *Perle du Brésil* sont gens de goût; je suis convaincu de la raison et du savoir qui distinguent les auteurs de *Quentin-Durward;* j'ai l'honneur de connaître M. de Saint-Georges, homme fort aimable et du meilleur monde, aussi serais-je désolé de blesser aucun d'eux. Mais quelles inventions ils nous donnent! quelle *perle* que la *Perle du Brésil*, reprise avec succès au Théâtre-Lyrique!

Le pauvre M. Félicien a eu fort à faire. Sous les flots de l'Océan tumultueux, dans les vergues, dans les haubans, dans les solitudes profondes des forêts tropicales, il a fallu chanter. Homme d'un grand talent assurément, original, habile, chercheur, savant, spirituel, il a chanté, et très-bien, mais avec un peu de cette malheureuse exubérance et de ce grand luxe terrible de notre temps, que je retrouve partout et qui m'afflige. Je voudrais moins de feuillage et des fleurs plus fournies, des corolles plus odorantes et moins d'arabesques stériles; moins d'imagination extérieure et plus de sensibilité profonde.

Mais j'ai tort en parlant ainsi, moi qui adore le talent et suis grand partisan de M. Félicien David. On pensera de cette manière vers l'an 2000, seulement; il n'est pas temps encore de le penser, il n'est pas temps de le dire; et c'est pour ce motif que je le dis.

Imaginez un personnage qui voudrait faire du mal à tout le monde et qui serait utile à tous ceux qu'il espérerait perdre. Cet homme voudrait faire pleurer et ferait rire. Désappointé dans ses malices, misérable dans ses espérances de mal faire, il n'oublierait rien pour nuire, et il réussirait à toujours servir les autres. Je l'appellerais le *bienfaisant malgré lui*. Imaginez, par exemple, que mon homme veut empêcher deux amoureux de s'entendre; il trame de si belles conspirations qu'il finit par les réunir à jamais. Il veut aussi calomnier son voisin, et il fait de si beaux contes à son endroit, que de très-honorables actions du même voisin arrivent à la connaissance du public. Je raffole de

ce *Bienfaiteur malgré lui*;—la jolie pièce! et que ce serait touchant et gai!

Prenez, chers vaudevillistes, ce sujet charmant; je ne vous le vends pas; malgré la mode, je vous le donne.

C'est une idée qui m'est venu à l'esprit, en assistant au *Don Desiderio* du prince Poniatowski. Sa musique vive, brillante, heureuse comme la jeunesse, légère comme le bonheur, corrige l'inconvénient du sujet, contraire à celui que je viens d'indiquer. *M. Didier*, le héros de l'œuvre du comte Giraud, est un enragé philanthrope, qui gâte tout ce qu'il touche; il déchire ceux qu'il caresse; c'est le *malfaisant malgré lui*. Texte cruel, texte désagréable. Renversez-le, vous aurez la plus adorable comédie! Je vous permets de placer sous une ombre discrète, dans un coin perdu de votre œuvre, à côté de mon *Bienfaisant involontaire*, quelque bonhomme gauche et malheureux; un pauvre hère, qui veut faire le bien et qui fait le mal. Mais montrez-le de profil seulement : gardez-vous bien de jeter ce désagrément sur le premier plan de votre œuvre.

Grâce à la facile et spirituelle facture du prince, ce *Don Desiderio* a réussi et sa lugubre facétie a passé. La partition a fait plaisir sans claqueurs et sans Belges. Ce n'est pas ce que l'on peut dire de M. Gevaërt et de *Quentin Durward*. Il y avait dans la salle de M. Gevaërt bien des Belges et bien des claqueurs.

« Aimez-vous les Belges (dit à ce propos M. Fiorentino, « dont la spirituelle et charmante page est une des boutades « les plus *françaises* de ce temps-ci); aimez-vous les « Belges? on en a mis partout. Pour ma part, j'estime fort « la Belgique qui nous a donné de grands artistes en tout « genre : des compositeurs, des chanteurs, des instru- « mentistes: Grétry, Grisard, Vieux-Temps, Servais, Arlot, « Batta, Sax et madame Cabel, une *étoile!* Seulement je « ne voudrais point que la Belgique nous marchât trop « longtemps sur la tête et nous aplatît à grands coups de « talon. Je veux bien me mettre à genoux devant ses « gloires, mais je ne veux point me prosterner la face « contre terre. Qu'on rappelle M. Gevaërt à grands cris, « qu'on le porte en triomphe, qu'on lui donne des séré- « nades, qu'on illumine sa rue, j'y consens; mais je me « refuse absolument de dételer les chevaux de son fiacre.

« Il y a une limite à tout, même au lyrisme le plus fré- « nétique et au patriotisme le plus enragé. Un Belge un « peu vantard disait un jour à un gamin de Paris : — « Nous avons une très-belle armée, savez-vous? Et si nous « voulions, nous entrerions en France, savez-vous? A quoi « le gamin répondit d'un air et avec un geste intraduisibles: « —Entrer en France! Allons donc! Et la douane?—Ici, la « douane c'est la critique, et malgré la vive sympathie « que m'inspirent la personne et le talent de M. Gevaërt, « il faut bien que je visite sa malle, et que je voie s'il n'y « a point de musique de contrebande. »

Il y en a, et beaucoup, malheureusement!

Oui, monsieur Gevaërt, vous avez du talent, de la science, de l'esprit et de l'audace! Vous êtes sonore, vous êtes coloré, comme on dit aujourd'hui. Vous frappez fort; le verbe *taper* serait vulgaire. Vous chantez fort; le verbe *beugler* serait barbare. Vous êtes riche de notes, riche de souvenirs, riche de travail, riche de contre-point, riche d'amis. Mais que de bruit, juste ciel! mais que de claqueurs! Quel tapage! Luc Jordaëns ne faisait pas sa peinture autrement. Résistez à votre époque, monsieur Gevaërt; résistez à cette terrible suprématie des éléments brutaux et matériels qui veulent l'emporter sur l'âme et l'esprit; résistez au cuivre, au fer, au bronze, à l'acier, — et au claqueur.

Cette tyrannie de la matière est redoutable à l'art. Si je trouve trop d'arabesques et de délicates sculptures chez M. Félicien David; si le librettiste a fourni à M. Halévy trop de catastrophes matérielles, ici, c'est le luxe violent, sensuel, effréné, tapageur de la matière déchaînée qui submerge tout. Élégance et sensibilité, force et passion, tout disparaît sous le bruit. Un bruit savant, je le veux; mais quiconque aime encore l'art véritable doit prendre résolûment parti contre ce terrible progrès du bruit; contre ce flagrant, triomphal, cet irrésistible et constant progrès de la matière brute, envahissant sous forme de claqueurs et sous forme d'ophicléides le domaine sacré de l'art.

PHILARÈTE CHASLES.

PETITE CHRONIQUE DES ARTS.

Remontons le cours du passé et reparlons de la collection Véron.

Tout le monde a remarqué qu'il manquait à cet écrin une perle dont personne n'a compris l'absence.

Ce n'est pourtant pas que M. le docteur Véron ait des goûts exclusifs en fait d'art; on l'a vu.

Ses *Pater* ne l'empêchaient pas d'avoir des *Nattier*.

Ses *Dupré* ne l'empêchaient pas d'avoir des *Couture*.

Ses *Diaz* de la bonne époque ne l'empêchaient pas d'avoir des Diaz seconde manière.

Bref, on n'est pas plus éclectique. Dès lors, comment M. Véron n'avait-il pas au moins un Delacroix, lui qui avait bien un Ary Scheffer? Cette antithèse manquait à sa galerie pleine de contrastes, voire de contradictions.

Voici la solution du problème : — M. le docteur Véron n'a pas et n'aura jamais de tableaux de Delacroix par une excellente raison : — c'est que, pour lui, Delacroix n'est pas un peintre.

L'opinion de M. Véron là-dessus est très-sérieuse et très-arrêtée; il ne s'en cache pas vis-à-vis de Delacroix lui-même. On m'assure qu'il a dit, et plus d'une fois, à l'auteur du *Triomphe de Trajan*.

— Pourquoi diantre vous obstinez-vous à faire un métier que vous ne comprenez pas, et pour lequel vous n'êtes pas né? Votre vocation, à vous, c'était d'être un critique. Allez faire les beaux-arts... à la *Revue des Deux-Mondes*.

Eh bien? qu'est-ce qu'on dit donc que M. le docteur Véron est si heureux?

∴

Un événement récent, auquel tous les artistes ont déjà applaudi, c'est la complète métamorphose de la grande galerie du Louvre. On n'a pas encore un *jour* irréprochable, c'est

toujours une chose à chercher, mais les tableaux ont gagné cent pour cent à se déplacer. Ce ne sont pas de nouvelles places, ce sont de nouveaux rangs. Telle toile qui était médiocre à quinze pieds de haut est devenue un chef-d'œuvre depuis qu'elle est à la rampe.

⁂

Un nouveau Titien, entre autres chefs-d'œuvre, nous a été révélé. Le titre nous échappe. Quant au sujet, Titien a traité un des thèmes favoris de Paul Véronèse. Cela représente une sainte Catherine en adoration devant la Vierge et l'enfant Jésus.

Le tableau était autrefois perché très-haut, à droite, dans la première travée de la galerie. Il y était perdu et n'éveillait aucune attention. Il arrêtera tout le monde, maintenant qu'on l'a mis à gauche et descendu à hauteur d'appui.

C'est tout simplement un des plus merveilleux Titiens qui se puissent voir, même après le *Christ au tombeau*, et assurément un de ceux qui surprendront le plus l'artiste parisien.— La sainte Catherine a un type d'une régularité grecque; elle rappelle la Violante, — cette Fornarina du grand maître de Venise. Le Jésus enfant est aussi délicat de modelé que le petit Henri IV de Germain Pilon. Mais la surprise ici, c'est la couleur. On n'est habitué à voir Titien qu'au travers d'une sorte de verre jaune; on prend pour sa couleur le brouillard deux fois séculaire qui l'obscurcit; mais ce Titien-ci est déverni, il est nettoyé, il est tel qu'il était un quart-d'heure après la dernière touche, et ce n'est plus ce Titien jaune qu'on admire de confiance et qu'on trouve *doré*, par euphémisme! Vous découvrez un Titien nacré, variété de Titiens plus commune en Italie qu'en France. Quelque chose d'aussi frais et d'aussi lumineux que n'importe quel Chardin, avec des dessous gris perlé d'une finesse prodigieuse. De près, les ombres des têtes des deux femmes disparaissent, tellement le ton en est clair!

Voilà une découverte dont je ne suis pas fâché de faire part à M. Robert Fleury.

⁂

Mais le grand succès du Louvre, en ce moment, c'est son nouveau Rembrandt. Autre découverte, autre prodige de fraîcheur et de lumière. Ce Rembrandt confirme le Titien de tout à l'heure. Qu'en diront les jeunes rapins qui n'avaient foi, jusqu'à l'heure présente, que dans la peinture *culottée?* Croyez encore, après ce double démenti, que c'est la vraie peinture des vrais coloristes!

Le Rembrandt en question n'a rien de dramatique du côté du sujet. Une nature morte, l'étal d'un boucher ; — au milieu de la toile un bœuf éventré, pendu par les pattes à une traverse de bois;—à droite un profil de femme d'un ton blond et gris extrêmement léger; — c'est tout. — C'est assez pour dérouter ceux qui se figuraient connaître leur Rembrandt, et qui le jugeaient sur les autres échantillons qu'on en a au Louvre. Rien n'est plus dissemblable des Rembrandt accoutumés. Qu'a-t-il fait de la gamme bitumineuse qu'il affectionne? Où sont passés ces flots d'huile et de vernis dans lesquels il nage la plupart du temps? Comment en *argent pur* ce *cuivre* est-il changé?—Cherchez.—Au lieu de se noyer, à leur habitude, dans une tonique générale, tous les détails du tableau sont abordés dans le ton juste et vrai. De là un Rembrandt tout particulier, qui, tout en étant aussi harmonieux que les Rembrandt ordinaires, est d'un effet autrement lumineux, d'un aspect incomparablement plus mordant, et j'ajouterai, d'un principe beaucoup plus sincère et plus sain. La main tremble quand il s'agit de critiquer Rembrandt, mais on lui permettra de se corriger lui-même.

Encore un mot que nous adresserions volontiers à M. Couture. Le nouveau Rembrandt du Louvre est d'une exécution très-brillante et d'un grand ragoût. Seulement cette beauté spéciale du tableau résulte du tempérament même du peintre et de l'emportement habituel de sa main. Ce n'est pas l'entrain du parti pris de ces exécutants de profession que j'appellerais volontiers les *Virtuoses de la touche*.

⁂

Hier, la vente de M. le docteur Véron ; aujourd'hui celle de Corot. Ce que les artistes y ont le plus admiré et ce que les amateurs y ont le moins acheté, suivant l'antithèse accoutumée, ç'a été les *études* du peintre. Elles ont des qualités à elles et qu'on ne trouverait pas, au même degré du moins, dans les tableaux du maître :—la vigueur et le mordant ;—et toujours cette justesse parfaite dans les moindres valeurs de tons, qui fait de Corot le plus vrai en même temps que le plus poétique des paysagistes!

Corot a un mot charmant pour définir son procédé,—ce procédé si consciencieux, si patient, et qui chiffre d'une façon si exacte les valeurs *relatives* des tons dans la gamme générale d'un effet. Quand il part pour la campagne, il dit à ses élèves :

—Je m'en vais pincer le rapport.

⁂

Les naïvetés de ce La Fontaine du paysage sont célèbres. En voici une de fraîche date :

Un amateur lui demandait son avis sur Horace Vernet, et formulait ainsi sa question :

—Que pensez-vous, monsieur Corot, de la *Smala d'Abd-el-Kader?*

Corot regarda le plafond et eut l'air de chercher.

—La *Smala d'Abd-el-Kader?*... Je ne connais pas ça.

—Allons donc! pas possible ! un tableau si célèbre!

—Je ne l'ai pas vu, dit Corot, confus... Je vous l'avouerai même... entre nous,... je ne me doutais seulement pas que Abd-el-Kader fît de la peinture.

⁂

Grande nouvelle pour tout ce qui est artiste : Delacroix met en ce moment la dernière main, m'assure-t-on, à une toile de grande dimension, et qui promet de prendre rang parmi les œuvres les plus épiques du maître. Le sujet est tiré de l'*Ivanhoé* de Walter Scott. Delacroix a mis en scène l'épisode le plus dramatique du roman : *Enlèvement de Rebecca par le Templier.*

⁂

On annonce aussi une œuvre capitale de Robert Fleury: tableau historique, on le devine. Cela représentera le *Sac de Rome par le connétable de Bourbon*. Les figures se comptent par centaines dans cette immense composition, qui sera, paraît-il, digne de servir de pendant à la fameuse *Bataille des Cimbres* de Decamps, et qui attestera un progrès nouveau chez le plus infatigable des peintres contemporains.

⁂

Sachons honorer le courage partout où nous le rencontrons.

Une dame du plus grand monde s'était fait faire, il y a trois





RACHEL.



ans, un magnifique portrait par M. Ingres.—Que s'est-il passé depuis dans les modes? Je ne saurais dire. La coupe des robes a-t-elle beaucoup varié? Porte-t-on plus ou moins de volants qu'autrefois? Y a-t-il eu réellement, dans la toilette féminine, de graves révolutions et d'importants progrès?—Tout ce que je sais, c'est que madame *** a fini par éprouver le besoin de changer de robe—dans son portrait.

Elle a envoyé la robe, c'est-à-dire la toile, à différents peintres, priés de retrancher un volant, d'ajouter une dentelle, d'étoffer un pli; rien de plus. Tous les peintres auxquels s'est adressée madame *** ont refusé. Tous ont eu peur de toucher, sinon à la robe de madame ***, du moins à la peinture de M. Ingres.

Madame *** allait devoir se résigner à être bien peinte et mal mise, quand elle a rencontré heureusement en M. L... lun peintre moins timide que ses confrères.

M. L..., qui traita toujours la nature d'une façon fort cavalière, n'a pas eu peur du tout de M. Ingres. Il a bravement défait la robe, qu'il a repeinte en entier dans le goût le plus nouveau. Et son courage ne s'en est pas tenu là. Exploit sur exploit! M. L..., emporté par son élan, a démoli tout le portrait. M. Ingres a disparu tout entier de la toile pour faire place à la peinture du victorieux M. L...

On ne saurait trop récompenser une bravoure si rare et si soutenue. Aussi M. L..., assure-t-on, a-t-il fixé lui-même le prix de la sienne à 10,000 fr.

Ce n'est vraiment pas cher. Combien y a-t-il d'artistes qui en feraient autant au même prix?

JEAN ROUSSEAU.

HOTEL DROUOT.

Heureux ceux qui aiment à voyager et qui peuvent satisfaire cet amour!... Mais mille fois plus heureux sont ceux qui peuvent voyager au loin, bien loin, dans les contrées baignées par les grands fleuves classiques, le Gange, l'Oronte, l'Indus, le Nil, le Tigre, comme M. Eugène Flandin, et parcourir ces pays que le soleil éclaire de ses rayons les plus purs, la Perse, la Syrie, la Mésopotamie, la Grèce, la Turquie d'au delà le Bosphore, comme ce savant artiste voyageur! Pour nous, qui n'avons jamais mis les deux pieds à la fois sur la terre étrangère, et qui aimons les voyages et les voyageurs, nous avons éprouvé un bien vif plaisir en nous arrêtant des heures entières devant la collection de tableaux de M. Eugène Flandin. Nous avons voyagé avec lui, avec lui nous avons parcouru les rues de Constantinople et d'Ispahan, sans la moindre fatigue, fâché seulement de n'en avoir pas vu davantage.

Cette charmante collection de tableaux, intitulée : *Voyage en Orient*, a été fort bien vendue par M. Pillet, la semaine dernière. Le public les a parfaitement accueillis; c'est que sans doute le public parisien commence à s'ennuyer des *prés fleuris qu'arrose la Seine* et des bords de l'Oise, que nos paysagistes ne quittent pas.

L'*Intérieur de Saint-Marc à Venise*, épisode d'une peste au XVIe siècle, a été vendu 1,955 fr.; les *Ruines d'un théâtre antique et l'Acropole*, à Athènes, effet de soleil levant, 336 fr.; la *Boutique d'un changeur et un café*, à Alger, 315 fr.; une *Vue du quartier Turc*, avec les mosquées de Soliman et de la sultane Validé, à Constantinople; effet du matin, 2,625 fr.; une *Vue générale de Constantinople*, prise de la côte d'Asie, 450 fr.; les *Vieux murs de Constantinople* et la brèche par laquelle Moahmet II y entra, 405 fr.; la *Fontaine de Galata*, à Constantinople, 410 fr.; une *Echelle, dans la Corne-d'Or*; effet de brouillard, le matin, 360 fr.; *Escalier de la mosquée de la sultane Validé*, à Constantinople, 350 fr.; *Cour intérieure de la mosquée du sultan Bayazid*, appelée la mosquée aux Pigeons, à Constantinople, 405 fr.; *Entrée du Bosphore*, devant Constantinople, 465 fr.

Le Pont et les bains à Tripoli de Syrie, 630 fr.; la *Mosquée d'Abraham, à Orfa*, en Mésopotamie, 400 fr.; *Cavaliers kurdes passant un gué*, effet du soir en Mésopotamie, 310 fr.; *Parvis de la Grande Mosquée sur la place du Schah*, à Ispahan, 1,260 f.; et vingt autres non moins intéressants comme représentation exacte et curieuse de lieux et de personnages que peu de personnes en France sont appelées à visiter.

Dans la collection de M. M***, nous avons remarqué une terre cuite de Marin. C'est un beau buste de Bacchante, couronnée de pampres et de raisins, de grandeur naturelle, portant la signature de l'artiste et la date de 1817, vendu 525 fr.; une terre cuite de Clodion, statuette de Bacchante debout, tenant dans ses bras Bacchus enfant; près d'elle, est un trépied orné de têtes de bélier. Cette charmante statuette est signée et datée de 1799, 1,305 fr.

Il y avait dans cette vente quelques bons tableaux anciens, d'une valeur réelle : *Loth et ses Filles*, par G. Miéris, a été vendu 1,230 fr.; *le Banquet des dieux*, vaste composition, riche de détails et de personnages grands et petits, dieux, demi-dieux et déesses, par Rothenamer, 1,755 fr.; *la Consultation*, par Schalken; c'est tout simplement une petite fille qui a fait une grosse faute et qui vient, l'œil humide, consulter un médecin, non sur la pureté de ses mœurs, mais.....; vendu 2,785 fr.

S'il faut au génie de M. Eugène Flandin les perles de l'Orient, son sol et son ciel, ses eaux immortelles et ses souvenirs majestueux, celui de M. Corot, plus heureux, sait se contenter de beaucoup moins que cela : en France, le bord d'un ruisseau, l'entrée d'un bois, un verger, le voisinage d'une ville, suffisent à son ambition. Le soleil se couche et se lève partout; et M. Corot le trouve aussi beau dans notre pays que M. Flandin sur le mont Ararat

Dans la collection de M. Corot, un *Soleil couchant* a été vendu 1,103 fr.; un *Soir*, 1,105 fr.; le *Concert*, 1,365 fr.; le *Verger*, 1,180 fr.; un *Soleil levant*, 1,460 fr.; les *Environs de Nantes*, 525 fr.; *Souvenir du Limousin*, 385 fr.; *Souvenir de Hollande*, 315 fr.; un *Moulin à Boulogne*, 315 fr.; *Montmorency*, 330 fr.; *Limousin*, 425 fr.; un *Paysage en Bretagne*, 315 fr.; *Rotterdam*, 500 fr., etc.

Nous avons rarement vu dans les antiques un travail aussi remarquable, d'une plus belle conservation et d'une patine plus riche de couleur, que le *Taureau bondissant*, de la collection de Me Chatillon d'Autun, vendue cette semaine, par M. Delbergue. Ce beau morceau d'art, acheté 1,115 fr., a 13 centimètres de haut sur 22 de large.

Avant la fin de la saison, avant que les beaux jours du printemps ne fassent fuir les amateurs d'objets d'art à la campagne, nous aurons de belles ventes à l'Hôtel Drouot.

Nous commencerons par annoncer aux artistes bibliophiles celle de la bibliothèque de M. Martelli, de Florence, bibliothèque d'artiste, bibliothèque fort riche en ouvrages sur la peinture, la gravure, le dessin, la sculpture, l'architecture,

l'archéologie, l'histoire naturelle, etc., bibliothèque qui nous a rappelé celle du savant Raoul Rochette. Dans la bibliothèque Martelli, il y a plus de livres italiens, livres presque inconnus en France, que de livres français. Nous citerons quelques-uns des livres français les plus intéressants pour les artistes et pour les amateurs, pour ceux dont les regards se portent avec amour vers le passé, vers l'origine des beaux-arts, et qui se plaisent à en constater les progrès :

Essai sur la peinture, la sculpture et l'architecture, par Bachaumont, 1752, sans nom de lieu, avec figures.

Le Moyen de devenir peintre en trois heures et d'exécuter les ouvrages des plus grands maîtres sans avoir appris le dessin, par le même. Paris, 1755, in-12.

Nous ne savons si cet ouvrage a fait beaucoup de grands peintres, mais il a dû avoir un succès fou.

Catalogue raisonné des tableaux du roi, avec un abrégé de la vie des peintres, par Lépicié. Paris, Imp. royale, 1752; 2 tom. en 1 vol. in-4.

Curiosités de Paris, Versailles, Marly, Vincennes..., par L. R. Paris, 1733, 2 vol. in-12 avec figures.

Histoire de Samson. Paris, Chereau, sans date, in-4 oblong, 40 planches dessinées par F. Verdier, gravées par Audran, de Poilly, etc.

Il ne serait pas étonnant que notre célèbre Decamps eût connu cet ouvrage et n'y eût puisé des idées pour son beau travail sur le même sujet.

Dictionnaire abrégé de peinture et d'architecture (par l'abbé de Marsy). Paris, Nyon, 1746, 2 vol. in-12.

Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure, avec un traité pratique des différentes manières de peindre, par Ant. Pernetty. Paris, Bauche, 1757, pet. in-8, etc.

Mais à ceux qui aiment les livres rares, extrêmement rares, nous leur signalerons un précieux volume, de vingt-six feuillets seulement, intitulé :

Defensorium inviolatæ virginitatis B. Mariæ Virginis. (A la fin) *Johannes Eysenhut impressor, anno ab Incarnacoie dnice m° quadringentesimo septuagesimo 1°* (1471), petit in-folio, figures sur bois coloriées.

Ces vingt-six feuillets sont entièrement gravés sur bois et imprimés d'un seul côté. C'est l'un des plus anciens et des plus curieux recueils d'images sur la sainte Vierge. Les figures ont été coloriées à l'époque de l'impression. L'auteur serait le frère Fr. de Retza, de l'ordre des frères Prêcheurs, le même à qui l'on doit un traité intitulé : *Comestorium Vitiorum*, imprimé à Nuremberg en 1470.

Cette vente, faite par M. Delbergue à la maison Sylvestre, rue des Bons-Enfants, commencera lundi 19 et durera quatre jours.

La troisième vente de la collection d'estampes de M. Martelli, par M. Delbergue, commencera à l'Hôtel Drouot lundi 19 et continuera les jours suivants. Cette troisième vente n'est pas moins riche que les précédentes en œuvres précieuses, en épreuves rares de toutes les écoles, et surtout de notre belle école française. Les écoles flamande, hollandaise, bolonaise, napolitaine, toscane, vénitienne, dont nous pourrions citer de nombreux morceaux de première qualité, dans la collection Martelli, de Rubens à Titien, en passant par l'Allemagne et la Toscane pour arriver à Venise, sont trop bien connues pour se passer de nos éloges.

Les autres ventes intéressantes, par M. Ch. Pillet, c'est d'abord celle de la galerie de tableaux de M. X... pour le 21. On la dit fort belle, formée depuis longtemps avec beaucoup de goût, renfermant quelques toiles par Jordaens, Claude le Lorrain, Greuze, Watteau, et des miniatures par Faucolombe, etc.

Le 28, nous aurons onze toiles nouvelles de M. Diaz, onze petites merveilles, dit-on, onze tableaux de paysages avec ces tons roux, argentés, qu'affectionne M. Diaz; en voici l'énumération : *la Rivale, Forêt de Fontainebleau, le Réveil de Jésus, Jardin d'amours, l'Amour puni, Vénus et Adonis, Présents d'amour, la Charité, Vallée de la Solle, Galatée* et *la Fée aux joujoux*; ces femmes, ces Grâces, ces Amours, toujours égarés, tous en quête d'aventures sur les grès ou aux pieds des arbres de la forêt de Fontainebleau. A cette vente nous prédisons un succès complet. Le genre de M. Diaz est toujours aimé, recherché. Il est de mode. Ses paysages sont gais, et ses femmes nues ne blessent la pudeur de personne. Le catalogue est orné, enrichi de très-belles eaux-fortes.

J.-A. DRÉOLLE.

NOUVELLES DE L'ART.

Un incident inouï a failli troubler la première représentation des *Mères repenties* à la Porte-Saint-Martin. Au moment où un des personnages de la pièce débitait contre le journalisme cette tirade obligée qui revient dans les drames avec la fixité du songe dans les tragédies, M. Frédérick-Lemaître, qui occupait une loge à quelque distance d'un de nos confrères, M. Eugène Wœstyn, s'est levé brusquement et le menaçant du poing, s'est écrié : *A toi Wœstyn!* Le public surpris n'a pas saisi le mot de l'énigme; les uns ont cru que c'était un intermède, les autres que l'apostrophe faisait partie de l'ouvrage, et M. Frédérick-Lemaître en a été pour ses frais de scandale. M. Wœstyn a supporté avec la dignité du prince de Galles l'injure du Kean français. Seulement si les sujets de la critique entendent ainsi le respect des jugements, il n'y a plus qu'à supprimer la critique, cette reine inutile.

L'éditeur Goupil vient d'acquérir le tableau des *Musiciens Tsiganes* de M. Th. Valério.

Une exposition de tableaux et d'objets d'art doit avoir lieu au Havre, au mois de septembre prochain.

Gravure du numéro :

PORTRAIT DE MADEMOISELLE RACHEL,

D'après un dessin de H. Lehmann, gr. par M. Henriquel Dupont.

Il existe bien des portraits de la grande tragédienne que regrette l'art dramatique. Ce visage sévère et charmant devait tenter le sculpteur comme le peintre, et, parmi les artistes modernes, il en est peu qui n'aient fait un jour le rêve de conserver à l'avenir l'effigie de cette tête glorieuse. M. Henri Lehmann a eu la joie de voir poser devant lui mademoiselle Rachel, et il a eu le talent d'en faire un portrait ressemblant et fidèle. Dire que le dessin du jeune maître a été gravé à l'eau-forte par M. Henriquel-Dupont, c'est dire que l'œuvre originale ne pouvait rencontrer un interprète meilleur, un traducteur plus respectueux du détail, plus habile à rendre l'expression de l'ensemble.

Le directeur : ÉDOUARD HOUSSAYE.

VOYAGE

A TRAVERS LES COLLECTIONS PARTICULIÈRES DE PARIS.

COLLECTION DE M. ADOLPHE MOREAU.

I

C'est une étude curieuse et pleine d'enseignements que celle d'observer, chez les peintres, les différentes phases par lesquelles a passé leur génie pour naître, se développer et se transformer, sous l'influence du travail, de la méditation et des hasards de leur existence. L'arbre de nos climats ne présente pas, dans les modifications successives qu'il doit aux changements de température des saisons, plus de variétés d'attitude et de couleurs que l'œuvre d'un peintre prise dans son ensemble et observée chronologiquement. Mais combien il est rare de trouver l'occasion d'étudier l'œuvre des peintres! Chacune de leurs toiles, encore moite et grasse d'embues est arrachée de leurs mains pour aller décorer des salons dont ils ne franchiront jamais le seuil, et c'est à peine s'ils peuvent, par un excès violent de volonté, se comparer mentalement à eux-mêmes, chaque fois que du bout de leur pinceau de martre bien effilé, ils tracent leur nom, dans l'angle inférieur d'une page nouvelle.

Cette étude que, tous les jours, nous pouvons faire,—non sans y gagner—sur les œuvres littéraires écloses dans les rayonnements du même esprit, nous échappe donc constamment, dès que nous voulons l'appliquer aux œuvres plastiques. A peine les musées publics et les plus riches galeries privées renferment-elles quelques fragments des ensembles que cherche la critique pour se former une idée précise des intelligences qu'elle examine. Néanmoins, si espacés que soient ces fragments, il est souvent possible de les relier entre eux par le souvenir et les déductions de l'analyse. C'est ce que nous essayerons de faire aujourd'hui en traçant une esquisse de la plus riche collection de tableaux modernes qui existe, à l'heure présente, à Paris.

M. Adolphe Moreau, que connaissent tous les amateurs de tableaux et tous les artistes, a réuni chez lui plus de trois cents toiles modernes signées des noms les plus illustres. Treize Marilhat, douze Decamps, vingt-cinq Delacroix, sept Troyon, douze Roqueplan, une quinzaine de Diaz, quatre Jules Dupré, deux Ziem, confondus parmi les Robert-Fleury, les Th. Chassériau, les Stevens, les Charlet, les Papety, les Français, les Baron, les Coron, les Fauvelet, les Couture, les Rosa Bonheur, les Courbet, les Théodore et Philippe Rousseau, les esquisses de Géricault,—j'en passe, ne pouvant pas tout voir,—accusent assez le haut goût de ses tendances artistiques. La couleur trône chez lui et verse à pleins bords, du haut des murs, les perles, les diamants et les monceaux d'étoffes tirés de ses écrins les plus riches. A peine quelques menus tableaux de Gérôme reposent-ils les yeux éblouis, avec quelques dessins à la plume d'Ingres et de Meissonier. Deux seuls tableaux de Delaroche semblent s'ennuyer dans un coin, dépaysés qu'ils sont au milieu de cette furie de lumière et de tons ardents. Ils produisent, là, l'effet de glaçons achevant de dégeler sous l'âpre soleil de l'Afrique. M. Adolphe Moreau est donc, parmi les amateurs, le Mécène des coloristes. Nous ne lui en ferons certes pas un crime.

A tout seigneur tout honneur. Mettons-nous d'abord à la recherche des toiles de Marilhat. Si ce grand homme, mort trop jeune à la peine, assez mal compris des contemporains, n'est pas le premier qui ait violemment réagi contre la fade doctrine du paysage historique qui faisait les délices de nos pères, il est du moins celui qui sut le mieux conserver la gravité du caractère et l'élégance du dessin dans les enivrements les plus absorbants de la couleur. Son exécution, toujours parfaite, réunissait la finesse et la douceur à l'imprévu et à la hardiesse, marque certaine du génie. Quelque chose d'inaperçu dans le travail, qui était comme un premier vernis étendu par la main du maître sur la toile encore fraîche pour en dissimuler les

PARIS.—IMPRIMÉ CHEZ BONAVENTURE ET DUCESSOIS, QUAI DES AUGUSTINS, 55

aspérités visibles, donnait à chacune de ses œuvres une apparence de spontanéité pleine de charme. On eût dit que le paysage qu'il voulait peindre, après s'être absolument concentré dans son regard, était venu se fixer de lui-même dans le cadre d'or posé sur le chevalet. Aucune image ne peut donner une idée de ce résultat inouï. La peinture de Marilhat est un mirage. C'est la nature reflétée par elle-même, avec le rayon échappé de l'idéal d'une âme humaine qui l'éclaire. C'est magistral et touchant comme les pages que Dieu signe certains jours, sous certaines latitudes, et devant lesquelles, sans savoir pourquoi, les poëtes se sentent pris d'une irrésistible envie de pleurer.

De même que tous les artistes, peintres, poëtes et musiciens, Marilhat eut plusieurs *manières* que nous pouvons, mieux que nulle part, étudier ici. La première a produit des tableaux peints en Auvergne avant son voyage en Orient, et d'autres exécutés en Italie au moment où il se préparait, sous un ciel plus méridional, aux éclats de lumière jusqu'alors inconnus du ciel d Égypte. La seconde, et la plus généralement connue des amateurs, est celle de l'Orient lui-même chauffé à blanc par les rayons aveuglants du soleil perpendiculaire. La troisième est encore l'Auvergne, mais une Auvergne toute nouvelle, reproduite avec le souvenir ineffaçable de la Syrie, une Auvergne à la fois plus sérieuse, plus savante et plus biblique, retracée d'une main plus sûre et plus grave. A son retour en France, Marilhat n'était plus le même : il avait si bien embrassé l'Orient que le spectre de l'Orient avait, pour jamais, fait corps avec lui.

Étudions séparément les œuvres qui se rapportent à ces trois époques. La première, qui date des débuts de Marilhat, est un *Intérieur de village en Auvergne*, exécuté avec une franchise extraordinaire. On peut dire de Marilhat que ses premiers coups furent des coups de maître. Aucun des tableaux qu'il peignit postérieurement n'est supérieur, comme science d'exécution et comme intelligente compréhension de la nature, à cet humble groupe de chaumières bistrées par le hâle que le soleil d'été frappe de biais, de chaque côté d'un gros bouquet d'arbres verts, sous un ciel d'un bleu cru, pommelé de nuages blancs, au-dessus d'un terrain jonché de paille et de menus objets de culture. La transparence des ombres est si parfaite que les ombres semblent flotter sur le sol en suivant le mouvement des arbres balancés par le vent. Nulle rubrique, nul procédé pour tourner les difficultés, en couchant sur la toile cette scène d'une simplicité toute primitive. C'est bien là le silence et la solitude de la chaumière pendant que les moissonneurs sont aux champs! Comme facture et fermeté de main ce tableau peut soutenir la comparaison avec les Decamps les plus poussés. En même temps, il est peut-être plus simple et plus vrai, et nul grossier empâtement ne le dépare.

Aucune idée de l'Orient ne perce dans un seul détail de cette toile. Le peintre, sans aspirations encore vers des contrées plus séduisantes pour l'imagination des artistes, a rendu, simplement et magistralement le lambeau de terre qu'il avait devant les yeux. On dirait la réfraction du paysage dans une eau pure. Et ce n'est pas tout : cela respire une paix si profonde qu'on croirait entendre bourdonner les mouches vertes d'août sur le fumier dont le goût âcre et pénétrant vous revient, comme un souvenir palpable, aux narines.

Le Lac Narni, que peignit Marilhat en se rendant en Egypte, est conçu de la même manière; mais on sent déjà, devant lui, une certaine préoccupation de couleurs et de lumières qui contrastent avec celles de la France. Néanmoins cette nuance, quoique saisissable, est presque insensible pour l'observateur, car le *faire* est le même, et la lumière fine et douce qui glace de ses rayons étalés cette page suave ne diffère pas beaucoup du soleil d'Auvergne saisi au passage dans le mois le plus chaud de l'été. La scène est peut-être plus simple encore que celle du village d'Auvergne. En arrière d'un mamelon sableux s'étale, entre de grosses roches, l'eau pure et profonde du lac bleu sur laquelle un vieux saule éclaté penche ses bras sans feuillage. Au fond courent de douces collines. Un ciel calme sourit paisiblement sur le tout. Aucun homme, aucun être vivant dans cette solitude ombreuse et fraîche faite pour les amants et les artistes, et devant laquelle passerait en bâillant le touriste en quête de points de vue de commande et de ruines fabriquées. Mais, une fois de plus, un sentiment profond de la nature, reproduite sous son aspect le plus large et le plus paisible, de la manière la plus simple et la plus grave.

Les deux toiles qui se font pendant, connues sous le nom du *Chameau à l'arbre* et du *Café sur une route de l'Asie Mineure*, nous introduisent tout à coup au cœur des régions pour lesquelles Marilhat se sentait né et qu'il reproduisit avec une puissance de vérité et une science de divination sans pareilles. C'est ici que le maître est vraiment chez lui. Il se meut à l'aise sous ce ciel embrasé, entre les nappes de clarté que renvoient de partout le sable et le calcaire des montagnes. Cette température de four à briques est celle qui fait le mieux jouer ses poumons; cet éternel bleu est celui qu'il aime; ces solitudes bien plus grandes que celles de l'Auvergne, parce qu'elles sont plus silencieuses, plus vastes et plus mornes, sont l'Eden qu'il a rêvé, et il va se plonger dans leur sein comme le poisson déposé sur la berge par le pêcheur inhabile, qui, d'un coup de queue, se jette, tête baissée, dans son élément naturel. Combien en avons-nous connu de ces poëtes de la lyre et de la palette qui, eux aussi, rentrés au foyer paternel, se sont sentis atteints de la douce et chaude nostalgie de l'Orient! Et nous-même,—si nous avons le droit de nous nommer ici, n'avons-nous pas refusé de faire le voyage traditionnel, — de peur de nous sentir pris, là-bas, du désir irrésistible de ne plus revenir et de nous coucher sous le ciel, jusqu'à la mort, ivre à force de le regarder?

Le Chameau à l'arbre est une halte dans une région fertile, sinon cultivée. Sur le premier plan s'extravase dans la terre noire une source fraîche que suinte une roche couronnée d'arbres touffus. A droite s'étend un espace découvert, mamelonné vers le fond par des collines boisées. Un ciel bleu rayé de files de nuages toutes droites glisse sur l'ensemble de la scène, que de beaux groupes de chameaux agenouillés réveillent çà et là. L'un de ces impassibles ani-

maux debout tiraille une branche d'arbre de ses longues lèvres, vers le milieu du tableau. Au-dessous de lui, un homme accroupi plonge une coupe de bois dans l'eau pure. Il règne dans cette toile un sentiment de satisfaction qui résulte des moindres details comme de l'ensemble. De même que les voyageurs qu'elles représentent, en la regardant, le spectateur se sent délassé.

Le Café est plus blanc, plus bleu, et nécessairement plus chaud de ton. Avec son toit surbaissé formant une sorte d'auvent circulaire supporté par des pilastres, son abri naturel de palmiers et ses groupes d'hommes harnachés à l'orientale que reflète l'eau d'une mare dormant dans le sable blond, il vous inspire une irrésistible envie de rêver. C'est là qu'on voudrait passer tout le jour à fumer le chibouque sans plus penser à rien qu'une pierre, à s'écouter vivre comme un lézard sur une roche des Pyrénées, à puiser un peu de cette vie végétale,—si enviable pour les gens qui passent leur existence à marteler des idées,—dans le milieu sain et chaud que crée le soleil tombant d'aplomb sur le sol pulvérisé. Avec une intelligence exquise, le peintre a senti que cette chaleur absolue dégagée d'une lumière franche devait être rendue telle quelle, dans sa blancheur éblouissante, ses ombres bleuâtres et transparentes et ses demi-teintes d'un gris vaporeux. Nulle *ficelle* pour éviter les contours arrêtés par la lumière ne dépare cette toile superbe, non plus que la précédente. Mais toutes deux, quoique d'une puissance de rendu presque surhumaine, ne sont rien, selon nous, auprès d'une esquisse parachevée comme un tableau, qui nous montre, d'une manière palpable, quels étaient les procédés employés par le maître pour atteindre à la magie.

Ce n'est pas nous qui nous plaindrons que la *Vue des ruines de Bâalbek* soit restée à l'état d'esquisse. Telle qu'elle est, elle nous semble parfaite, et nulle toile n'a jamais produit sur nous un effet plus grand d'harmonie. Le ciel seul est terminé, et ce ciel est si aérien, si délicieux, si tiède, avec ses nuages légers et vaporeux errant dans le bleu pommelé de belles ombres, qu'il donne toute la valeur du fini au reste de la toile, mis en place avec ses moindres ombres et ses effets les plus larges de lumière. Le fond est préparé par des frottés de bitume et de terre de Cassel, avec de grandes touches de laque, sur lesquelles est revenu le maître en les glaçant de gris et de bleu. Ce mélange de tons doux et fins répand sur l'ensemble du tableau comme une teinte générale de rose et de gris de perle parfaitement acceptable pour reproduire, à certaines heures, les harmonieuses pages de l'Orient. Le ciel reçoit comme un reflet de ces nuances délicates, et tout le tableau se trouve ainsi former un ensemble qui tire une grâce nouvelle de son inachèvement. Le sujet en est simple et grave. A l'horizon filent de bleuâtres collines qui, par des ressauts de terrains formes par les ruines éboulées, amènent les yeux jusqu'au bord du cadre. Au milieu se tiennent en équilibre des enfilades de colonnes isolées debout sur des écroulements de temples. Çà et là, l'angle énorme d'un entablement se lève du sol, ou bien de larges disques épanouis en chapiteaux bossellent le terrain exfolié. Mais quel sentiment de tristesse et de solitude sur ces ruines où le vent passe en silence sans réveiller d'écho! Quels fantômes de souvenirs qui se lèvent entre ces marbres fracassés! Deux Arabes[1] causant gravement dans ce champ funèbre semblent faire entre eux le dénombrement des hommes puissants qui bâtirent ces murs superbes et qui dorment maintenant, mêlant leur fragile poussière à la poussière de marbre des édifices, sous leurs pieds.

Quelle science de méthode, quelle sûreté de doigts il a fallu pour tirer un effet semblable d'une ébauche! Il semblerait que, dans la pensée du maître, la toile à peine couverte, son tableau était déjà terminé. C'étaient, pour ainsi dire, d'autres tableaux, conçus avec une idée plus expressive, qu'il étendait successivement sur le tableau primitif pour parvenir à atteindre le résultat arrêté à l'avance dans son cerveau. Comment en serait-il autrement, puisque ces terrains qui laissent voir encore la trame de la toile s'harmonisent si bien sous ce ciel parachevé?

On dirait seulement qu'un léger brouillard glace de ses vapeurs ombreuses toutes les ruines, arrêtées en l'air au niveau des collines de l'horizon.

La dernière manière de Marilhat, qui, pour bien des gens peut-être, sera considérée comme la meilleure, est représentée chez M. Moreau par quatre tableaux dont nous choisirons le plus parfait, car nous ne pouvons pas malheureusement décrire toutes les merveilles qui passent devant nos yeux. C'est encore une *Vue d'Auvergne*; mais quelles profondes modifications le séjour de l'Orient vient d'apporter dans la main et dans l'œil du maître! C'est toujours la même âme et la même volonté, mais quelque chose de plus fort que lui le violente et lui montre le ciel de France à travers le mirage de la Syrie. Les chênes d'Auvergne, maintenant plantés de biais sur une longue roche qui se courbe vers le fond de la scène, ont pris je ne sais quel air biblique qui rappelle de loin les cèdres du Liban; en même temps, l'adorable ciel du soir, qui répand ses lumières d'or sur leurs fronts, ouaté qu'il est de petits nuages floconneux et calmes, a tout l'éclat, toute la chaude douceur, toute la transparence vague de celui de l'Orient. Il n'est pas jusqu'aux bruyères roses qui se violacient sous les chênes, jusqu'aux belles ombres allongées au bas des rochers, en travers d'un ruisseau plat qui s'étend sur des galets roulés, au bord d'une lande, qui ne rappellent de loin la terre embaumée des prophètes. Au fond, des vaches alignées les unes derrière les autres filent vers le lit du ruisseau. Comme c'est calme, austère et grave! Comme on est bien là, les épaules dans l'ombre, clignant les yeux pour regarder le soleil abaissé! Ce n'est plus la France! Ce n'est plus l'Auvergne! C'est une grande page de la nature vue à travers le prisme ardent de la Syrie!

De l'élève remontons chronologiquement jusqu'au maître. Après Marilhat étudions l'œuvre de Roqueplan. Celui-là aussi, il s'est modifié à plusieurs reprises; mais, de même que Marilhat, il a su rester grand jusqu'à la fin. Qui croirait que ce fut la même main qui peignit cette page éblouis-

[1] Ces personnages ont été ajoutés, après la mort de Marilhat, de la main de M. Decamps.

sante de lumière qu'on appelle le *Lion amoureux*, et qui devait amonceler, dans *le Concert chez Van Dyck* et dans *l'Antiquaire*, les mille objets de décoration et d'ameublement de l'arsenal de la « Curiosité ? » qui se plairait un jour à fixer sur la toile les âpres contours des *Paysans de la vallée d'Ossau*, et à montrer péremptoirement qu'il n'y avait jamais eu, pour un artiste, qu'une seule manière de représenter les paysages de la nature? Roqueplan les couchait sur la toile, tels quels, mais après avoir pris la peine de les regarder. Étrange prodigalité d'un esprit gracieux, élégant et fin! Tout était, selon lui, motif d'art, tout était contenu dans l'art: les intérieurs des hautes salles du XVII[e] siècle, encombrés de bahuts d'ébène, de tables carrées à pieds tors, de lustres flamands, aux murs plaqués de peaux dorées et gaufrées, aux longues fenêtres blanchissant sous les draperies à ramages, aux meubles chargés de cristaux et de pâtes tendres, entre lesquels se mouvaient d'élégants cavaliers à moustaches en croc, au fin jarret emprisonné dans les mailles des bas de soie, la main fermée sur le pommeau d'acier d'une épée de bal, auprès de belles dames empesées dans leur armure de satin blanc et roide, miroitant aux reflets du jour, et daignant sourire des lèvres aux fades récits qu'elles entendaient, — comme les muletiers espagnols assis sur une pierre de mica, au bord d'une route poudreuse, à l'ombre d'un hêtre, regardant devant eux, sans rien voir, et délassant leurs pieds en dénouant les cordons bleus de leurs alpargatas; — comme la marée de l'équinoxe lançant ses lames furieuses sous un ciel noir, au long des rochers perpendiculaires de la côte d'Écosse; — comme les gras pâturages de la Hollande coupés de canaux immobiles et parsemés de vaches rouges paissant l'herbe sous la conduite d'un enfant. Nul autre que lui ne comprit mieux les scènes diverses qu'il peignait, tour à tour, avec un égal enjouement, une grâce égale. Tour à tour paysagiste, bucolique, antiquaire, amoureux, peintre d'intérieurs, de marines; à la fois élève de Miéris, de Metzu, de Gérard Dow, de Ruysdaël, de Paul Véronèse, de Van Dyck, ce charmant peintre eut, de plus, le mérite rare, de rester le peintre de l'élégance et de la grâce, à une époque où le goût, trop souvent, fut sacrifié au caractère, chez mille talents hors ligne, mais un peu dévoyé par l'abus des principes de la révolution que Victor Hugo et Delacroix, chacun de son côté, venaient d'opérer dans l'art. Et ne croyez pas qu'il y ait jamais eu chez lui rien de maniéré, de fade, de joli et de coquet! Il sut parfaitement éviter l'écueil où tant d'autres fracassèrent leur frêle esquif. Le joli, cette moisissure du beau, ne déflora pas de sa gourme les toiles ravissantes qu'il peignait avec un amour d'enfant. En cela fut son caractère propre: sans être averti par personne que par lui-même, il sut s'arrêter à temps.

La Lecture, que nous rencontrons d'abord dans la collection de M. Adolphe Moreau, représente admirablement la première manière de Roqueplan. Par un caprice ingénieux que partagent bien des artistes, le peintre voulut se donner une fois le plaisir de représenter son propre atelier, meublé de ces mille objets élégants, amusants à l'œil et gracieux, auxquels on tient au moins autant parce qu'on vit avec eux que parce qu'ils parlent aux sens. Figurez-vous une haute salle profonde, à plafond peint et voûté, posant sur des murs contre lesquels flottent les tapisseries de haute-lisse, et carrelée de grands compartiments blancs et jaunes, à la manière des salons de Versailles. A gauche, une haute fenêtre encadrée de lourds rideaux qui traînent sur le sol, éclaire une partie de la pièce d'une lumière franche, tandis que les parties voisines du plafond et les angles demeurent dans une pénombre transparente qui laisse bien voir les splendeurs de l'ameublement. Un énorme lustre flamand, de cuivre poli, à branches en spirale partant d'une sphère massive, descend au-dessus d'une table carrée couverte d'un tapis à ramages, sur le bord de laquelle une belle dame en robe de satin blanc à bouffettes rouges, le cou bien dégagé du haut cornet de sa fraise roide d'empois, appuie un coude nu, doucement rosé. Un petit page, espèce de chérubin blanc, blond, pimpant, paré et musqué, debout auprès d'elle, dans une attitude respectueuse, lit à haute voix les feuilles d'un livre, et la femme, laissant tomber sur ses genoux la broderie qu'elle achève, écoute avec cette attention distraite qui donne aux moindres traits de son visage une animation réglée et pleine de mouvement. Les beaux bahuts plaqués d'écaille et de cuivre s'échappent, çà et là, de l'ombre, chargés de coffrets, de grès bleus et de verres de Venise. Ce tableau délicieux, un des meilleurs du maître, plein d'harmonie, quoique bien arrêté, n'a rien de sec ni de criard. Tout y est à sa place et rien que le groupe jeune et charmant n'arrête les yeux. Son sens intime n'échappe à personne. Il exprime le plaisir intérieur et calme, avec une alliance d'amour timide. Comme composition, comme fini de détails, comme dispositions intérieures, il rappelle la manière de Gérard Dow.

Une Vue de Hollande représente le second côté du talent de Roqueplan. On croirait, de prime abord, que ce n'est plus la même âme, mais la même main se signale par sa franchise et son ingéniosité. La simplicité de ce frais tableau est vraiment antique, et le peintre, en le composant, semble s'être plu à combattre d'insurmontables difficultés. C'est un gras et large pâturage qui s'étale à travers une plaine toute plate, s'enfonçant par des dégradations de teintes et de lumière, jusqu'à l'imperceptible horizon meublé de touffes de bois légères et de clochers. Au-dessus, occupant les deux tiers de la toile, roule un large ciel nuageux dont les brumes parallèles s'avancent dans le même sens, recourbées en avant, comme les volutes des vagues lorsqu'elles rencontrent devant elles le sable uni des plages inclinées. On dirait une flotte de galères romaines dirigeant leurs prones vers un même but. Rien de plus émouvant que cet infini de terre sans ondulations qui se perd dans cet infini de ciel en procédant par lignes droites et parallèles. Sur le premier plan une mare dégorge ses flaques d'eau dans la terre grasse et noire, éboulée sous le lourd sabot des bestiaux. A droite, une levée de gazon contient un canal paisible qui glisse lentement en reflétant la blancheur neigeuse du ciel. Des troupeaux de vaches éparpillées peuplent cette lande fertile, qui respire une paix profonde. Cela sent l'odeur des étables, des herbes, de la

terre mouillée, des eaux fraîches, avec je ne sais quel parfum marin qui flotte au-dessus de tout, brises perdues de la mer prochaine. Impayable tableau quand on le compare à *La Lecture*. Roqueplan savait donc tout? Heureux artiste!

Les Muletiers espagnols sont le résultat de la troisième manière. Roqueplan peignit à Pau, pendant sa maladie, cette page aussi différente des deux autres que les deux autres le sont d'elles-mêmes. Lui qui avait été le maître de Marilhat, il ne pouvait pas alors tomber, plus que Marilhat, dans le gouffre de l'incandescence des pays méridionaux. Aussi, dès le début, voyez quelle science profonde de la lumière! Tout devient blanc et bleu avec des dégradations de gris infinies et naturelles. Cette peinture, chose étrange! est sobre de couleurs. De même, lui qui vient à peine d'achever ces toiles élégantes et mignonnes d'intérieurs dont nous vous parlions, ne croyez pas, lorsqu'il fait poser, pour la première fois, des paysans devant lui, qu'il va renier son passé, et, par une grossièreté sans excuse, — vous faire frémir de dégoût, — comme certains que je ne veux pas citer,—en étalant à vos yeux des saletés bêtement faites, singulier système d'art qui semble tirer l'expression de la plus repoussante exception. Non Il restera lui-même : le peintre de ce goût qui ne nu jamais au vrai, réel, parce que le goût est palpable comme son contraire. Mais, dans cette toile charmante, on sent déjà une certaine sécheresse qui provient de l'hésitation maladive. Une dernière toile, faite, hélas! pendant les derniers jours que Dieu accorda à ce délicieux talent, se ressent bien plus encore du trouble profond qui désorganisait sa radieuse nature : *Les Amours jouant avec la peau de lion et la massue d'Hercule* font mal à regarder après de si rares chefs-d'œuvre : les couleurs sont trop arrêtées par les doigts alourdis, la couleur devient terne comme l'œil qui ne la distinguait plus nettement, le dessin est lourd. Néanmoins le maître signe encore de sa griffe puissante cette toile imparfaite, et tout le monde le retrouve dans la science de la composition.

ERNEST FEYDEAU.

(La fin à dimanche prochain.)

GALERIE DU XIXe SIÈCLE

XIII

HONORÉ DE BALZAC.

V

Par une bizarrerie de nature qui lui est commune avec plusieurs des écrivains les plus poétiques de ce siècle, tels que Chateaubriand, madame de Staël, George Sand, Merimée, Janin, Balzac ne possédait ni le don ni l'amour du vers, quelque effort qu'il fît d'ailleurs pour y arriver. Sur ce point, son jugement si fin, si profond, si sagace faisait défaut; il admirait un peu au hasard et en quelque sorte d'après la notoriété publique. Nous ne croyons pas, bien qu'il professât un grand respect pour Victor Hugo, qu'il ait jamais été fort sensible aux qualités lyriques du poëte, dont la prose sculptée et colorée à la fois l'émerveillait. Lui, si laborieux pourtant et qui retournait une phrase autant de fois qu'un versificateur peut remettre un alexandrin sur l'enclume, il trouvait le travail métrique puéril, fastidieux et sans utilité. Il eût volontiers récompensé d'un boisseau de pois ceux qui parvenaient à faire passer l'idée par l'anneau étroit du rhythme, comme fit Alexandre pour le Grec habile à lancer de loin des boulettes dans une bague; le vers, avec sa forme arrêtée et pure, sa langue elliptique et peu propre à la multiplicité du détail, lui semblait un obstacle inventé à plaisir, une difficulté superflue ou un moyen de mnémonique à l'usage des temps primitifs. Sa doctrine était là-dessus à peu de chose près celle de Stendhal : « L'idée qu'un ouvrage a été fait à cloche-pied peut-elle ajouter au plaisir qu'il produit? » — L'école romantique contenait dans son sein quelques adeptes, partisans de la vérité absolue, qui rejetaient le vers comme peu ou point naturel. Si Talma disait : « Pas de beaux vers! » Beyle disait : « Pas de vers du tout. » C'était au fond le sentiment de Balzac, quoique pour paraître large, compréhensif, universel, il fît quelquefois dans le monde semblant d'admirer la poésie, de même que les bourgeois simulent un grand enthousiasme pour la musique qui les ennuie profondément. Il s'étonnait toujours de nous voir faire des vers et du plaisir que nous y prenions. —« Ce n'était pas de la copie, » disait-il, et s'il nous estimait, nous le devions à notre prose. Tous les écrivains, jeunes alors, qui se rattachaient au mouvement littéraire représenté par Hugo se servaient, comme le maître, de la lyre ou de la plume : Alfred de Vigny, Sainte-Beuve, Alfred de Musset, parlaient indifféremment la langue des dieux et la langue des hommes. Nous-même, s'il nous est permis de nous citer après des noms si glorieux, nous avons eu dès le début cette double faculté. Il est toujours facile aux poëtes de descendre à la prose. L'oiseau peut marcher au besoin, mais le lion ne vole pas. Les prosateurs-nés ne s'élèvent jamais à la poésie, quelque poétiques qu'ils soient d'ailleurs. C'est un don particulier que celui de la parole rhythmée, et tel le possède sans pour cela être un grand génie, tandis qu'il est refusé souvent à des esprits supérieurs. Parmi les plus fiers qui le dédaignent en apparence, plus d'un garde même à son insu comme une secrète rancune de ne pas l'avoir.

Dans les deux mille personnages de la *Comédie humaine*, il se trouve deux poëtes : le Canalis, de *Modeste Mignon*, et le Lucien de Rubempré, de *Splendeurs et Misères des courtisanes*. Balzac les a représentés l'un et l'autre sous des traits peu favorables. Canalis est un esprit sec, froid, stérile, plein de petitesses, un adroit arrangeur de mots, un joaillier en faux, qui sertit du strass dans

de l'argent doré, et compose des colliers en perles de verre. Ses volumes à blancs multipliés, à grandes marges, à larges intervalles, ne contiennent qu'un néant mélodieux, qu'une musique monotone, propre à endormir ou faire rêver les jeunes pensionnaires. Balzac, qui épouse ordinairement avec chaleur les intérêts de ses personnages, semble prendre un secret plaisir à ridiculiser celui-ci et à le mettre dans des positions embarrassantes : il crible sa vanité de mille ironies et de mille sarcasmes, et finit par lui ôter Modeste Mignon avec sa grande fortune, pour la donner à Ernest de la Brière. Ce dénoûment, contraire au commencement de l'histoire, pétille de malice voilée et de fine moquerie. On dirait que Balzac est personnellement heureux du bon tour qu'il joue à Canalis. Il se venge, à sa façon, des anges, des sylphes, des lacs, des cygnes, des saules, des nacelles, des étoiles et des lyres prodigués par le poëte.

Si dans Canalis nous avons le faux poëte, économisant sa maigre veine et lui mettant des barrages pour qu'elle puisse couler, écumer et bruire pendant quelques minutes, de manière à simuler la cascade, l'homme habile se servant de ses succès littéraires laborieusement préparés pour ses ambitions politiques, l'être positif aimant l'argent, les croix, les pensions et les honneurs, malgré ses attitudes élégiaques et ses poses d'ange regrettant le ciel, Lucien de Rubempré nous montre le poëte paresseux, frivole, insouciant, fantasque et nerveux comme une femme, incapable d'effort suivi, sans force morale, vivant aux crocs des comédiennes et des courtisanes, marionnette dont le terrible Vautrin, sous le pseudonyme de Carlos Herrera, tire les ficelles à son gré. Malgré tous ses vices, il est vrai, Lucien est séduisant; Balzac l'a doté d'esprit, de beauté, de jeunesse, d'élégance; les femmes l'adorent; mais il finit par se pendre à la Conciergerie. Balzac a fait tout ce qu'il a pu pour mener à bien le mariage de Clotilde de Grandlieu avec l'auteur des *Marguerites;* par malheur les exigences de la morale étaient là, et qu'eût dit le faubourg Saint-Germain de la *Comédie humaine,* si l'élève du forçat Jacques Collin avait épousé la fille d'un duc?

A propos de l'auteur des *Marguerites,* consignons ici un petit renseignement qui pourra amuser les curieux littéraires. Les quelques sonnets que Lucien de Rubempré fait voir comme échantillon de son volume de vers au libraire Dauriat ne sont pas de Balzac, qui ne faisait pas de vers, et demandait à ses amis ceux dont il avait besoin. Le sonnet sur la *Marguerite* est de madame de Girardin, le sonnet sur le *Camellia* de Lassailly, celui sur la *Tulipe* de votre serviteur.

Modeste Mignon renferme aussi une pièce de vers, mais nous en ignorons l'auteur.

Comme nous l'avons dit à propos de *Mercadet,* Balzac était un admirable lecteur, et il voulut bien, un jour, nous lire quelques-uns de nos propres vers. — Il nous récita, entre autres, *la Fontaine du Cimetière.* Comme tous les prosateurs, il lisait pour le sens, et tâchait de dissimuler le rhythme que les poëtes, lorsqu'ils débitent leurs vers tout haut, accentuent au contraire d'une façon insupportable à tout le monde, mais qui les ravit tout seuls, et nous eûmes ensemble, à ce propos, une longue discussion, qui ne servit, comme toujours, qu'à nous entêter chacun dans notre opinion particulière.

Le grand homme littéraire de *la Comédie humaine* est Daniel d'Arthez, un écrivain sérieux, piocheur, et longtemps enfoui, avant d'arriver à la gloire, dans d'immenses études de philosophie, d'histoire et de linguistique. Balzac avait peur de la facilité, et il ne croyait pas qu'une œuvre rapide pût être bonne. Sous ce rapport, le journalisme lui répugnait singulièrement, et il regardait le temps et le talent qu'on y consacrait comme perdus; il n'aimait guère non plus les journalistes, et lui, si grand critique pourtant, méprisait la critique. Les portraits peu flattés qu'il a tracés d'Etienne Lousteau, de Nathan, de Vernisset, d'Andoche Finot, représentent assez bien son opinion réelle à l'endroit de la presse. Emile Blondet, mis dans cette mauvaise compagnie pour représenter le *bon écrivain,* est récompensé de ses articles aux *Débats* imaginaires de *la Comédie humaine* par un riche mariage avec la veuve d'un général, qui lui permet de quitter le journalisme.

Du reste, Balzac ne travailla jamais au point de vue du journal. Il portait ses romans aux revues et aux feuilles quotidiennes tels qu'ils lui étaient venus, sans préparer de suspensions et de traquenards d'intérêt à la fin de chaque feuilleton, pour faire désirer la suite. La chose était coupée en tartines à peu près d'égale longueur, et quelquefois la description d'un fauteuil commencée la veille finissait le lendemain. Avec raison, il ne voulait pas diviser son œuvre en petits tableaux de drame ou de vaudeville; il ne pensait qu'au livre. Cette façon de procéder nuisit souvent au succès immédiat que le journalisme exige des auteurs qu'il emploie. Eugène Sue, Alexandre Dumas l'emportèrent fréquemment sur Balzac dans ces batailles de chaque matin qui passionnaient alors le public. Il n'obtint pas de ces vogues immenses, comme celles des *Mystères de Paris* et du *Juif-Errant,* des *Mousquetaires* et de *Monte-Christo.*—*Les Paysans,* ce chef-d'œuvre, provoquèrent même un grand nombre de désabonnements à la *Presse,* où en parut la première partie. On dut interrompre la publication. Tous les jours arrivaient des lettres qui demandaient qu'on en finît. — On trouvait Balzac ennuyeux!

On n'avait pas encore bien compris la grande idée de l'auteur de *la Comédie humaine*—prendre la société moderne — et faire sur Paris et notre époque ce livre qu'aucune civilisation antique ne nous a malheureusement laissé. L'édition compacte de *la Comédie humaine,* en rassemblant toutes ses œuvres éparses, mit en relief l'intention philosophique de l'écrivain. A dater de là, Balzac grandit considérablement dans l'opinion, et l'on cessa enfin de le considérer « comme le plus fécond de nos romanciers, » phrase stéréotypée qui l'irritait autant que celle-ci « l'auteur d'*Eugénie Grandet.* »

L'on a fait nombre de critique sur Balzac et parlé de lui de bien des façons, mais on n'a pas insisté sur un point très-caractérisque à notre avis;—ce point est la modernité absolue de son génie. Balzac ne doit rien à l'antiquité; — pour lui il n'y a ni Grecs ni Romains, et il n'a pas besoin de crier qu'on l'en délivre. On ne retrouve dans la

composition de son talent aucune trace d'Homère, de Virgile, d'Horace, pas même du *de Viris illustribus ;* personne n'a jamais été moins classique.

Balzac, comme Gavarni, a vu ses contemporains; et, dans l'art, la difficulté suprême c'est de peindre ce qu'on a devant les yeux ; on peut traverser son époque sans l'apercevoir, et c'est ce qu'ont fait beaucoup d'esprits éminents.

Être de son temps,—rien ne paraît plus simple et rien n'est plus malaisé! Ne porter aucunes lunettes ni bleues ni vertes, penser avec son propre cerveau, se servir de la langue actuelle, ne pas recoudre en centons les phrases de ses prédécesseurs ! Balzac posséda ce rare mérite. Les siècles ont leur perspective et leur recul; à cette distance les grandes masses se dégagent, les lignes s'arrêtent, les détails papillotants disparaissent; à l'aide des souvenirs classiques, des noms harmonieux de l'antiquité, le dernier rhétoricien venu fera une tragédie, un poëme, une étude historique. Mais, se trouver dans la foule, coudoyé par elle et en saisir l'aspect, en comprendre les courants, y démêler les individualités, dessiner les physionomies de tant d'êtres divers, montrer les motifs de leurs actions, voilà qui exige un génie tout spécial, et ce génie, l'auteur de *la Comédie humaine* l'eut à un degré que personne n'égala et n'égalera probablement.

Cette profonde compréhension des choses modernes rendait, il faut le dire, Balzac peu sensible à la beauté plastique. Il lisait d'un œil négligent les blanches strophes de marbre où l'art grec chanta la perfection de la forme humaine. Dans le Musée des antiques, il regardait la Vénus de Milo sans grande extase, mais la Parisienne arrêtée devant l'immortelle statue, drapée de son long cachemire filant sans un pli de la nuque au talon, coiffée de son chapeau à voilette de Chantilly, gantée de son étroit gant Jouvin, avançant sous l'ourlet de sa robe à volants le bout verni de sa bottine claquée, faisait pétiller son œil de plaisir. Il en analysait les coquettes allures, il en dégustait longuement les grâces savantes, tout en trouvant comme elle que la déesse avait la taille bien lourde et ne ferait pas bonne figure chez mesdames de Beauséant, de Listomère ou d'Espard. La beauté idéale, avec ses lignes sereines et pures, était trop simple, trop froide, trop une, pour ce génie compliqué, touffu et divers.—Aussi dit-il quelque part : « Il faut être Raphaël pour faire beaucoup de Vierges. » —*Le caractère* lui plaisait plus que le *style*, et il préférait la physionomie à la beauté. Dans ses portraits de femme, il ne manque jamais de mettre un signe, un pli, une ride, une plaque rose, un coin attendri et fatigué, une veine trop apparente, quelque détail indiquant les meurtrissures de la vie qu'un poëte, traçant la même image, eût à coup sûr supprimé, à tort sans doute.

Nous n'avons nullement l'intention de critiquer Balzac en cela. Ce *défaut* est sa principale *qualité*. Il n'accepta rien des mythologies et des traditions du passé, et il ne connut pas, heureusement pour nous, cet idéal fait avec les vers des poëtes, les marbres de la Grèce et de Rome, les tableaux de la Renaissance, qui s'interpose entre les yeux des artistes et la réalité. Il aima la femme de nos jours telle qu'elle est, et non pas une pâle statue ; il l'aima dans ses vertus, dans ses vices, dans ses fantaisies, dans ses châles, dans ses robes, dans ses chapeaux, et la suivit à travers la vie, bien au delà du point de la route où l'amour la quitte. Il en prolongea la jeunesse de plusieurs saisons, lui fit des printemps avec les étés de la Saint-Martin, et en dora le couchant des plus splendides rayons. On est si classique, en France, qu'on ne s'est pas aperçu, après deux mille ans, que les roses, sous notre climat, ne fleurissent pas en avril comme dans les descriptions des poëtes antiques, mais en juin, et que nos femmes commencent à être belles à l'âge où celles de la Grèce, plus précoces, cessaient de l'être. Que de types charmants il a imaginés ou reproduits : madame Firmiani, la duchesse de Maufrigneuse, la princesse de Cadignan, madame de Mortsauf, lady Dudley, la duchesse de Langeais, madame Jules, Modeste Mignon, Diane de Chaulieu, sans compter les bourgeoises, les grisettes et les dames aux camellias de son demi-monde.

Et comme il aimait et connaissait ce Paris moderne, dont en ce temps-là les amateurs de couleur locale et de pittoresque appréciaient si peu la beauté ! Il le parcourait en tous sens de nuit et de jour; il n'est pas de ruelle perdue, de passage infect, de rue étroite, boueuse et noire qui ne devînt sous sa plume une eau-forte digne de Rembrandt, pleine de ténèbres fourmillantes et mystérieuses où scintille une tremblotante étoile de lumière. Richesses et misères, plaisirs et souffrances, hontes et gloires, grâces et laideurs, il savait tout de sa ville chérie; c'était pour lui un monstre énorme, hybride, formidable, un polype aux cent mille bras qu'il écoutait et regardait vivre, et qui formait à ses yeux comme une immense individualité.—Voyez à ce propos les merveilleuses pages placées au commencement de *la Fille aux yeux d'or*, dans lesquelles Balzac, empiétant sur l'art du musicien, a voulu, comme dans une symphonie à grand orchestre, faire chanter ensemble toutes les voix, tous les sanglots, tous les cris, toutes les rumeurs, tous les grincements de Paris en travail !

De cette *modernité* sur laquelle nous appuyons à dessein provenait, sans qu'il s'en doutât, la difficulté de travail qu'éprouvait Balzac dans l'accomplissement de son œuvre: la langue française épurée par les classiques du XVIIe siècle, n'est propre lorsqu'on veut s'y conformer qu'à rendre des idées générales, et qu'à peindre des figures conventionnelles dans un milieu vague. Pour exprimer cette multiplicité de détails, de caractères, de types, d'architectures, d'ameublements, Balzac fut obligé de se forger une langue spéciale, composée de toutes les technologies, de tous les argots de la science, de l'atelier, des coulisses, de l'amphithéâtre même. Chaque mot qui disait quelque chose était le bienvenu et la phrase, pour le recevoir ouvrait une incise, une parenthèse, et s'allongeait complaisamment.—C'est ce qui a fait dire aux critiques superficiels que Balzac ne savait pas écrire.—Il avait, bien qu'il ne le crût pas, un style et un très-beau style,— le style nécessaire, fatal et mathématique de son idée !

THÉOPHILE GAUTIER.

(La fin au prochain numéro.)

LES COUSTOU.

GUILLAUME COUSTOU.

III

Guillaume Coustou ne vient que vingt ans après son frère. Ce furent les mêmes études, ce fut presque la même existence : si heureux de travailler tous les deux, qu'ils ne songeaient pas à travailler pour vivre. Pour les voir il fallait toujours aller à l'atelier. Guillaume Coustou, moins savant que son frère, le surpassa par une certaine fierté de main qui indique la force entraînant la grâce. Il étudia pareillement chez son oncle Coysevox. Pareillement il obtint le prix et partit pour Rome avec la pension du roi; mais, arrivé à Rome, on ne reconnut pas son brevet. Comme il avait déjà tout l'orgueil du génie, il se retira le front haut, et déclara qu'il ne ferait pas une seule démarche pour jouir de cette pension qu'il avait méritée et qu'on lui niait. Cependant il avait trop compté sur ses forces; le marbre coûte cher : il allait mourir de faim, quand le sculpteur Legros le recueillit comme praticien. Le praticien en remontra au maître. Legros avait été envoyé à Rome pour copier des statues antiques, car Louis XIV ne se contentait pas des chefs-d'œuvre qu'il commandait, il voulait aussi peupler ses jardins et ses palais des chefs-d'œuvre de l'antique. Guillaume Coustou fit donc des copies; il les fit avec une rapidité merveilleuse; s'il n'était pas servilement fidèle, il réussissait du moins à rendre l'expression et le caractère, sans craindre quelquefois d'accentuer le mouvement. Il disait avec raison que c'est la vie qui donne la grâce et la grandeur.

A son retour à Paris, Guillaume Coustou présenta, pour son morceau de réception à l'Académie, *Hercule sur le bûcher*, où il montrait toute sa force, ce qui fit dire : « Voilà un cadet de famille qui aura aussi son droit d'alnesse. »

Louis XIV, ayant appris que la plupart des statues d'après l'antique envoyées par Legros étaient de Guillaume Coustou, appela celui-ci un matin à Marly, et se promena avec lui dans le jardin, lui parlant en artiste plutôt qu'en roi. L'art n'avait pas de meilleur professeur que Louis XIV. On a dit que c'étaient les grands artistes qui l'avaient fait grand roi; on pourrait dire que le grand roi a fait plus d'un grand artiste. On prend trop l'habitude de décrier Louis XIV, et de ne le voir que dans l'ombre de Saint-Simon. Guillaume Coustou disait que nul au monde ne lui avait parlé sculpture et architecture avec un sentiment plus élevé. Versailles vaut bien le livre de Saint-Simon.

C'est de Marly que nous sont venus ces superbes chevaux cabrés, qui pourraient piaffer avec orgueil devant les chevaux de Venise. Lorsque Guillaume Coustou taillait ces beaux marbres, un connaisseur comme il y en a trop dit au sculpteur que la bride devait être plus tendue. « C'est bien fâcheux, répondit Guillaume Coustou : si vous étiez arrivé un instant plus tôt, vous auriez vu la bride telle que vous la désirez; mais ces maudits chevaux ont la bouche si tendre que cela n'a duré qu'un clin d'œil [1]. »

Ces admirables chevaux de Marly, qui font le désespoir de ces beaux cavaliers qui les regardent tous les jours au passage, en songeant qu'ils n'en mettront jamais de pareils dans leur écurie, étaient, comme on sait, placés en tête de l'abreuvoir de Marly. Quel grand luxe que ce luxe du XVIII[e] siècle qui mettait l'art partout! L'art, c'est le beau, c'est le vrai, c'est le bien. C'était l'opinion de Diderot. Diderot ne prévoyait pas que bientôt une révolution, armée de sa philosophie, briserait les marbres, déchirerait les tableaux, brûlerait les livres et déciderait que le beau, le vrai et le bien, serait ce monument de lèse-humanité élevé sur la place de la Concorde, où montèrent André Chénier et Marie-Antoinette.

On a dit avec justesse qu'il avait fallu plus de génie à Guillaume Coustou pour faire son second groupe que pour faire le premier. En effet, c'était un triomphe que de vaincre cette difficulté de faire un cheval qui se cabre, après avoir fait un cheval qui se cabre. Guillaume Coustou luttait contre lui-même. Combien qui, à sa place, même parmi les meilleurs, auraient succombé dans la lutte! Dans chacun de ces groupes, il y a un cheval qui se cabre et un écuyer qui le retient. Toute l'action est là : le génie du sculpteur a fait de cette action si simple une action pour ainsi dire épique, tant il a donné à ce groupe de grandeur et de caractère. Comme ce beau cheval est terrible, mais comme cet homme est fort! Comme ils sont vivants tous les deux! Le cheval hennit, l'homme parle.

IV

Guillaume Coustou eut un fils qui s'appelait comme lui, Guillaume Coustou, et qui comme lui obtint le prix de Rome. Mais, plus heureux que son père, il fut accueilli avec tous les honneurs : c'est que son père lui avait donné ses titres de noblesse. Il ne s'attarda pas dans la ville éternelle. « Mes antiques sont à Versailles, disait-il; mes antiques s'appellent Coysevox et Coustou. »

Il revint à Paris, déjà célèbre et déjà de l'Académie, car sa réception avait été réglée avant son retour. Le roi de Prusse, qui avait entendu parler de Coustou et qui ne savait pas qu'il y eût trois Coustou, dit à son ambassadeur qu'il lui fallait prier M. Coustou de lui faire au plus vite *Mars* et *Vénus* pour son palais de Sans-Souci. Frédéric aimait la mythologie. N'a-t-il pas fait des vers pour prouver que Mars ne combat que pour être désarmé par Vénus? Un

[1] Guillaume Coustou ne manquait ni de gaieté ni d'à-propos; moins savant que son frère, moins familiarisé avec les anciens, il avait l'esprit plus vif. Un financier l'appelle un jour et lui commande des pagodes. « Très-volontiers, dit le sculpteur, mais vous me servirez de modèle. »

matin, l'ambassadeur frappe à la porte du dernier des Coustou; il entre, salue le sculpteur et déploie respectueusement la lettre du roi de Prusse. « Vous êtes bien, monsieur, le Coustou des vers de Piron? » Et l'ambassadeur lut ces quatre vers :

Un émule de Praxitèle
Et de son siècle le Coustou,
Fit une Vénus, mais si belle,
Si belle, qu'il en devint fou.

Coustou expliqua à l'ambassadeur qu'il y avait la trinité des Coustou, mais que c'était toujours le même Coustou, parce qu'ils avaient tous les trois le même point de vue dans la nature. L'ambassadeur ne comprit pas un mot, et laissa l'ordre au jeune Guillaume Coustou de faire Mars et Vénus, moyennant quoi le roi son maître lui donnerait 8,000 thalers. Le sculpteur accepta l'ordre avec enthousiasme, se réservant de le transmettre à son père; mais, quand l'ambassadeur fut parti, il pensa avec quelque orgueil qu'il avait assez de génie pour le roi de Prusse. Il se mit à l'œuvre : « Que fais-tu là? lui dit un jour son père, quand déjà l'altière figure de Mars se dégageait du chaos. —Je cherche, je trouverai peut-être, dit le fils.—Tu n'es qu'un grand enfant, reprend le père. Qui est-ce qui t'achètera une pareille statue? L'ordonnateur des bâtiments ne songe plus qu'à bâtir des hôpitaux. Que veux-tu que fasse le dieu Mars sous le péristyle de l'Hôtel-Dieu?—Vous avez raison; il s'y ennuierait beaucoup; aussi je lui fais une Vénus pour lui tenir compagnie.—Tu es fou; tu vas me ruiner. Voilà ce qui s'appelle travailler pour le roi de Prusse.—Je vous attendais là, mon père; sachez donc, en effet, que je travaille pour le roi de Prusse. Un autre Louis XIV, celui-là : 8,000 thalers pour deux statues! »

Guillaume Coustou alla embrasser son père. « Mon père, ne m'en veuillez pas; c'est votre gloire et celle de mon oncle qui font ma fortune. Le roi de Prusse s'est trompé de porte : il s'est adressé au petit Coustou quand il y avait encore un grand Coustou. Je veux faire les statues, mais je vous donnerai l'argent.—Non, mon cher Guillaume, dit le père en embrassant son fils et en essuyant ses larmes : non, tu ne me donneras pas l'argent, car tu es digne de le gagner; ton orgueil te portera bonheur : je sens déjà que ton marbre respire. »

Un an après, tout Paris venait à l'atelier du jeune Coustou admirer les deux statues du roi de Prusse. Le *Mars* peut-être n'était pas un dieu d'Homère, mais le roi des poëtes eût chanté une strophe de plus à la *Vénus* du jeune sculpteur. Madame de Pompadour, qui était née artiste plutôt que courtisane, se fit conduire chez Coustou par Le Normand de Tourneheim, à qui elle reprocha vivement de laisser partir pour l'étranger deux pareils chefs-d'œuvre. « Pour vous, monsieur Coustou, lui dit-elle avec une sympathie qui toucha profondément l'artiste, je ne vous pardonne qu'à une condition, c'est que vous ferez pour moi une Vénus plus belle encore. Je sais bien que c'est impossible, mais je le veux. »

Or, quand les deux statues furent arrivées à Berlin, Frédéric, émerveillé, envoya un courrier extraordinaire pour chercher Coustou. Frédéric savait qu'on ne fait les grands règnes qu'avec les artistes et les poëtes. « J'ai déjà Homère-Voltaire, dit-il, je veux avoir Praxitèle-Coustou. » Mais madame de Pompadour aussi voulait avoir Coustou, et Coustou devint son sculpteur ordinaire, comme plus tard Allegrain fut celui de madame Du Barry.

Madame de Pompadour aimait les courtisans, mais surtout les courtisans de la plume, de la palette et du marbre, les dispensateurs de la renommée, ceux-là qui sont déjà l'avenir et qui soufflent le mot à la postérité. Le dernier des Coustou eut donc un atelier à Versailles, dans l'orangerie de l'hôtel Pompadour. Non-seulement madame de Pompadour y posa pour les Dianes de ses châteaux, mais plus d'une fois elle y vint surprendre le sculpteur quand le roi l'ennuyait.

Guillaume Coustou, sans être savant comme Winckelman, avait pourtant pénétré les trésors de l'antiquité. Il savait l'histoire de l'art et la contait bien; sa parole était plus éloquente que son ciseau : aussi disait-on de lui qu'il ne fallait pas le croire sur parole. Il était né galant; il avait traversé les passions sans se faire attacher au mât du vaisseau; après les plus rudes traversées, il n'avait qu'un désir, celui de s'embarquer encore. Ce ne fut pas sans une vive émotion qu'il vit venir et revenir à son atelier la maîtresse du roi, de plus en plus familière; il est vrai qu'elle était toujours accompagnée de quelque duchesse désœuvrée ou de quelque seigneur aventureux. Le plus souvent elle venait avec son frère, le marquis de Marigny, qui, on le sait, dirigeait les arts avec un goût très-distingué. Mais le marquis, mais le grand seigneur, mais la duchesse n'empêchaient pas que madame de Pompadour, en s'emparant du ciseau de Coustou pour s'essayer aux caresses du marbre, ne touchât la main du sculpteur, par distraction sans doute; mais Coustou pâlissait et s'aventurait dans des paradoxes impossibles.

Un jour Coustou se réveilla fou, je veux dire amoureux de madame de Pompadour, ce qui était plus grave. « Ne touchez pas à la reine! » dit le proverbe; or, madame de Pompadour était la reine et la maîtresse.

Ce jour-là, la marquise vint à l'atelier avec l'abbé de Bernis, un parfileur de madrigaux qui disait la messe quand il n'avait rien à dire. « Monsieur Coustou, je vous amène un indiscret qui veut me voir poser; mais rassurez-vous, nous le mettrons à la porte quand nous en serons là. —Un peu plus tôt, un peu plus tard, je vous verrai, marquise, dans le galant déshabillé de la mangeuse de pomme qui nous a fermé le paradis; car, montrer son bras nu dans la nature ou dans le marbre de M. Coustou, c'est tout un. Que dis-je? vous être pétrie du plus pur carrare; or, ne savez-vous pas que M. Coustou pétrit la chair ou plutôt transforme le marbre en chair?—Hélas! dit le sculpteur en regardant madame de Pompadour avec une expression de regret, je ne suis pas un Pygmalion : car, si je brûle du feu sacré, Galatée ne s'anime jamais. »

Madame de Pompadour comprit. « Qu'est-ce que vous feriez de la statue si elle s'animait? Prenez les femmes, et laissez là les déesses. »

Coustou se mordit les lèvres, comme s'il les voulait punir

d'avoir trop parlé. La marquise dénoua les rubans et les dentelles de sa chevelure et demanda au sculpteur si elle était bien coiffée. « Non, madame la marquise, vous n'êtes pas assez décoiffée pour être bien coiffée. Rappelez-vous les statues antiques. D'ailleurs vous allez poser pour Diane, et la chasseresse avait couru dans les halliers. — Je n'aime pas tant que cela les cheveux en broussailles, n'est-ce pas l'abbé ? »

Pendant que l'abbé de Bernis cherchait un mot, Coustou ne perdait pas son temps; il s'était emparé, d'une main amoureuse, de la chevelure de la marquise. Il promenait ses doigts comme dans les flammes vives; il brisait les touffes trop lisses, il les agitait, il les soulevait pour y chercher des ondulations naturelles. Quoique sa main fût légère, madame de Pompadour ne put s'empêcher de s'apercevoir qu'il y avait dans l'action du sculpteur plus de caresses que de travail, plus d'amour que d'art. « Prenez garde, monsieur Coustou; ce n'est pas moi qui ai besoin d'être modelée. — Vous avez raison, madame, dit Coustou d'un air respectueux; quand Dieu vous a faite, il a dit son dernier mot. — Un grand sculpteur, celui-là! dit l'abbé de Bernis. — C'est vrai, dit Coustou; mais pourtant il aurait dû ne pas se reposer le septième jour, car il lui fallait bien un jour de plus pour parachever son œuvre. — Il fallait bien, interrompit madame de Pompadour, qui avait infiniment d'esprit, laisser aux hommes, aux poëtes, aux sculpteurs, quelque chose à faire. N'avez-vous pas en vous le fini et l'infini? Qu'est-ce que vous faites là, monsieur l'abbé? »

La marquise avait dégrafé son corsage pour mettre son épaule dehors. L'abbé de Bernis regardait avec beaucoup d'impertinence. « Marquise, je regarde le fini et l'infini. — Il est temps de vous en aller, car vous diriez des sottises. — Il faut bien passer cela à ceux qui n'en font pas. Après tout, vous ne posez que pour l'épaule: puisque aussi bien j'ai vu l'épaule, laissez-moi ici pendant la séance. — A une condition, c'est que vous lirez votre bréviaire. — Bien volontiers, marquise. »

Et l'abbé prit dans sa poche les Contes de La Fontaine.

ARSÈNE HOUSSAYE.

(La fin au prochain numéro.)

HISTORIQUE

DE LA

COMÉDIE-FRANÇAISE.

III

Les premières années du siècle furent témoins des débuts si ardemment rivaux de mesdemoiselles Duchesnois et Georges. « On crut voir, dit au sujet de la dernière un historien du temps, dans un style qui porte sa date; on crut voir la beauté de Vénus et la majesté de Junon sous le diadème de Melpomène. » Bientôt vinrent ces grandes assises dramatiques tenues à Erfurt, à Dresde, « devant un parterre de rois; » et, tout l'éclat du théâtre, sous l'Empire comme sous la Restauration, se réverbère sur deux figures qui ont laissé dans les souvenirs de durables empreintes: Talma et mademoiselle Mars; Talma qui dans *Hamlet*, dans *Abufar* semblait ressentir et rendre les premières mélancolies du sentiment moderne; mademoiselle Mars, le modèle accompli du bien-dire et des grâces décentes.

La littérature dramatique de ces deux époques demeure pour nous frappée d'un discrédit peut-être excessif et partial, mais au fond sans aucune chance de retour. C'est qu'en effet la grande école du XVIIe siècle, dont sans cesse elle invoquait les rites, était plus compromise que continuée par elle. Fille étiolée de cette haute tradition, elle vivait, sous le couvert de cette glorieuse égide, d'une existence toute factice; et bien que les innovations, qui ont violemment hâté sa ruine, n'aient pas tenu toutes leurs promesses, il n'en reste pas moins évident que ces tentatives étaient opportunes et qu'il y avait cas d'urgence. D'ailleurs, en dépit de toutes les doléances sur les avortements des théories nouvelles, il restera de beaux fragments de cette panoplie incomplète.

Bien que la Comédie se montrât résolûment hostile aux innovations, regardées alors comme si hérétiques, il faut lui tenir compte d'avoir, même à contre-cœur, inauguré le mouvement par *Henri III, le More de Venise* et *Hernani*.

Vers le même temps, une transformation plus radicale d'apparence que d'effet s'accomplit rue Richelieu; mais pour qu'on en saisisse mieux la portée, il est bon ici de reprendre incidemment les choses d'un peu haut.

En 1757, le 18 juin, sous le règne de Louis XV, d'une mémoire chère aux plaisirs, parut un édit concernant la Comédie-Française, lequel édit, confirmé par lettres patentes du 22 août 1761, abrogeait tous les règlements antérieurs et devint, pendant toute la seconde moitié du XVIIIe siècle, le code permanent du théâtre. J'en indiquerai quelques dispositions principales. De notre temps, tout acteur admis au rang de sociétaire n'est tenu qu'au seul apport de son talent, un apport souvent fictif, disent les méchantes langues. Dans l'origine, chaque membre, à son entrée, était tenu en outre de constituer un fonds partiel de 13,130 livres 15 sols, qui établissait son droit au partage des bénéfices. L'édit de 1757 réduisait cette contribution à 8,730 livres 15 sols 6 deniers; et, pour faciliter aux nouveaux membres le payement de cette somme, il leur était loisible de consentir à des retenues par lesquelles ils s'acquittaient sans bourse délier. Quinze ans de services donnaient lieu à une pension viagère de 1,000 livres. Sur le produit total de la recette, avant la distribution proportionnelle des parts, s'opéraient divers prélèvements, tels que le neuvième au profit de l'hôpital général, le dixième en faveur de l'Hôtel-Dieu, et la rente annuelle de 250 livres due à la mense abbatiale de Saint-Germain-des-Prés, par

contrat du 24 août 1695. Un théâtre tributaire d'une abbaye ! voilà une singularité piquante.

Le décret de Moscou (15 octobre 1812) qui, sauf des modifications incessantes, régit encore la Comédie-Française, n'a guère fait que refondre et étendre les anciennes ordonnances. Il consacre l'administration de la Société par ses propres membres, sous la surveillance d'un surintendant des spectacles dont les *ordres* sont transmis aux comédiens par un commissaire. Ce décret, qui embrasse et réglemente tous les intérêts du théâtre, tels que la formation du répertoire, les debuts, les emplois, les pensions de retraite, est par le fait encore en vigueur ; mais à combien de dérogations successives le temps, les ordonnances et les coutumes ne l'ont-ils pas plié ! Ainsi, par une récente disposition qui n'est pas des moins équitables, les nouveaux sociétaires ne sont plus nommés que pour dix ans, à l'expiration desquels la Comédie peut les congédier avec une faible pension, sans être tenue, comme auparavant, de les subir vingt années et plus, si les choix sont alors reconnus malencontreux. Mais, par une étrange anomalie, l'atteinte la plus forte portée tout ensemble et au règlement de Moscou, et à l'omnipotence de l'association, est venue des comédiens eux-mêmes. « Il n'y a point de gens, disait le vieux Chappuzeau, qui aiment plus la monarchie que les comédiens, qui y trouvent mieux leur compte et qui témoignent plus de passion pour sa gloire ; mais ils ne peuvent la souffrir entre eux, ils ne veulent point de maître particulier et l'ombre seule leur en ferait peur. » Quelles que fussent donc leurs répugnances à subir un maître, leurs affaires en 1833 étaient si compromises ; le char de Thespis, livré aux cahotements des luttes intestines, était si près de verser, que les comédiens eux-mêmes réclamèrent du pouvoir un directeur, et M. Jouslin de la Salle fut nommé. La nouvelle administration, qui eut ses moments d'éclat, comme *Chatterton*, comme *Angelo*, arène où mademoiselle Mars et madame Dorval, si diverses de mérites, luttaient avec l'exaspération d'une rivalité profitable aux plaisirs du public, cette administration, très-bornée dans sa sphère d'action, et qui, comme l'a justement remarqué l'auteur de la *Comédie-Française depuis* 1830, était une gérance bien plus qu'une direction véritable, succomba en 1837 aux tiraillements de toutes sortes et de toutes saisons qui sont toute l'histoire des coulisses.

Cependant, saturé sur d'autres scènes de combinaisons convulsives, à bout de clameurs et de désolations, le drame tendait à s'apaiser et inclinait vers des conceptions plus simples, moins fiévreuses et moins agitées, qui permissent une intervention et une application plus efficace et plus sereine de l'art littéraire. Ses eaux ralenties promettaient de couler plus limpides, lorsqu'une circonstance très-fortuite se posa devant elles comme une écluse et détourna leur cours.

M. Védel avait recueilli l'héritage de M. Jouslin depuis quelques mois à peine quand, le 12 juin 1838, apparut devant les banquettes désertes du théâtre de la rue Richelieu une jeune fille, presque une enfant, de complexion mince et chétive, d'une voix stridente, d'un maintien noble sans roideur, d'un visage aux lignes pures, rappelant le dessin sévère d'un camée antique. La puissance vraiment magnétique de son jeu électrisant les rares spectateurs qui composaient son aréopage, le bruit de la merveille apparue se répandit au dehors et revint peupler l'enceinte. C'était une chose en effet digne d'enthousiasme que la manifestation dans une si jeune fille de qualités éminentes, marquées au coin d'une parfaite correction : peu de gestes, point de cris, une façon inspirée et non apprise. A voir cette démarche scandée sur le rhythme d'une mélopée intérieure, cette attitude souveraine et cette physionomie parfois vipérine d'un masque contracté sous les doigts nerveux de l'ironie ; à entendre cet organe vibrant, habile à nuancer toutes les intentions du dialogue, on eût dit une vierge grecque sortie d'un palais d'Argos ou de Corinthe, on eût dit encore la plus fière des Muses. Mais il arriva que l'illustration méritée de Rachel devint désastreuse au drame moderne ; le poignard de Roxane avait pour longtemps tranché le fil de ses destinées [1].

[1] Telle était la Rachel des débuts, celle de la première phase, avant qu'une pratique confinée dans un cercle trop restreint et l'affaiblissement des moyens d'expansion n'eussent compromis par maint alliage la magie du type originel. Et ici, par exception, on nous permettra, au sujet de mademoiselle Rachel, une de ces notes que nous nous sommes interdites. Tandis que le souvenir de son talent est encore dans toutes les mémoires, est-il en effet chose plus opportune que d'en fixer le caractère ? Elle allonge d'un nom la dynastie des princesses tragiques ; elle est désormais une étoile de plus dans la constellation : négligez d'autant moins de particulariser les signes distinctifs de sa manière ; car si de tels renseignements contemporains font défaut, la figure s'estompe promptement à distance, et au lieu d'une physionomie il ne reste plus qu'un souvenir. Parmi les devancières de mademoiselle Rachel plus d'une a subi cette destinée. « J'ai vu la Champmeslé dans *Ariane*, écrit madame de Sévigné ; cette tragédie est fade, tous les acteurs sont maudits, mais quand la Champmeslé paraît, on entend un murmure, tout le monde est ravi. » Voici bien l'effet constaté, il n'en est pas moins vrai qu'on ignore comment il a été obtenu ; on a le prestige du résultat et non le secret du procédé. Et cette Desœillets « aux crins blonds, » comme dit le sonnet de madame Deshoulières, connaissez-vous mieux par quel sortilége elle fascinait le spectateur ? Abordez-les toutes l'une après l'autre, questionnez l'oracle sur la Duclos comme sur la Desmares ; de l'aimable Adrienne, morte à trente-sept ans, elle aussi ! passez à Clairon, à Dumesnil, à Raucourt ; l'écho a oublié le timbre de leur voix ; on sait mal quel éclair lançait leur regard ; leurs gestes, leurs attitudes sont autant de problèmes, et leurs dissemblances se fondent dans les teintes pâlies de leur renommée. Mademoiselle Rachel, plus heureuse, doit-elle se dessiner un jour d'un profil plus nettement accusé et plus vivant sur les ombres du passé ? Aidons-y du moins pour notre humble part. Et rappelons-le tout d'abord, elle mit plus de trois mois à briser ces portes de l'indifférence, si pénibles toujours à jeter bas ; et sans l'appui du directeur qui avait foi en son avenir, elle aurait bien pu, comme tant d'autres, disparaître dans les broussailles et les fondrières des premiers débuts. Puisqu'aussi bien les recettes sont aujourd'hui le thermomètre du succès, la statistique est bonne à consulter sur la question. Le premier soir donne 752 francs, et loin de progresser, la recette tombe le 21 juin à 303 francs ; le 15 juillet elle se relève par *Andromaque* à 740 francs, pour retomber le 12 août à 422 francs dans *Tancrède*. Le 26 du même mois (c'était la deuxième représentation) *Andromaque* donne 1,225 francs ; on pressent dès lors que c'est sous les traits d'Hermione que Rachel doit terrasser le monstre. En septembre, où elle joue huit fois, elle gagne chaque soir du terrain, et le 3 octobre la lutte est terminée, le triomphe commence ; le théâtre dans ce mois-là encaisse chaque soir 4, 5 ou 6,000 francs ; le 23 octobre, la recette dépasse même ce dernier chiffre.

Les deux premières années furent certainement les plus intéressantes. Les dons innés, l'intuition naturelle étaient en ces

M. Védel qui, nommé sur la présentation des sociétaires, avait eu la main assez chanceuse pour rencontrer et produire un talent comme celui de mademoiselle Rachel, et dont mademoiselle Mars au déclin contribuait à seconder les veines; M. Védel vit bientôt se liguer et se déchaîner contre lui ces mêmes comédiens, auteurs de sa fortune. Les animosités devinrent si violentes et les mauvais vouloirs si persistants, qu'après trois ans de querelles il quitta la partie, laissant la conduite de l'orageux établissement à M. Buloz, déjà commissaire royal.

M. Buloz se vit à son tour remplacé comme administrateur, en 1848, par M. Arsène Houssaye.

Non moins divers d'esprit que de façons, ces deux fonctionnaires eurent néanmoins à leur début un trait de ressemblance : on les suspectait l'un et l'autre d'ignorer presque le mécanisme des choses qu'ils étaient appelés à conduire. Mais le jeu de ces rouages est aisé à saisir, sinon à régler; et tous les deux, d'ailleurs, très au courant des questions et des habitudes littéraires, furent prompts à s'orienter dans le dédale des coulisses. Aussi tous les deux menèrent la barque avec une réussite relative; M. Houssaye, toutefois, avec moins de labeur et d'une rame plus facile. Si peu propre à cet emploi que l'aient jugé bien des gens, M. Buloz avait dans sa nature volontiers négative une cuirasse bien trempée contre les prétentions et les amours-propres de la Compagnie. C'était assurément un avantage auquel il en joignait d'autres sans doute; il n'est pas moins regrettable que les teintes de son humeur, en se projetant autour de lui, aient parfois assombri un intérieur ouvert de soi aux sérieux plaisirs. Avec M. Houssaye, les meubles en marqueterie égayèrent le cabinet de réception, si morne naguère ; les huissiers se passèrent au col la chaîne d'argent; et, sur une tapisserie de basse-lisse, les nymphes promenèrent leurs danses au plafond. Sous ces lambris, ainsi mieux appropriés au génie du lieu, M. Houssaye se mit à méditer le programme de l'avenir, tandis que celui de la soirée se distribuait imprimé sur satin rose. Il s'agissait, tentative bien légitime, de verser un peu de vin nouveau dans l'outre antique. La presse, alliée bruyante, épaulait l'entreprise, et le public, alléché par avance, s'empressait d'accourir. Laissant les comédiens majeurs bouder dans le grand salon rouge, les amoureuses, les ingénues elles-mêmes, lasses d'effeuiller les vieilles pâquerettes du répertoire, demandaient à faire voile vers les terres promises de l'imprévu. O vanité des espérances! après quelques sorties repoussées des vents contraires, on jeta bientôt l'ancre dans des eaux trop connues. Tout d'abord on eut *Gabrielle*, succès rencontré sous une bien autre latitude, comme plus tard on subit *la Dot de ma fille*, petit acte qu'il faut avoir vu pour y croire; et près de Hugo et de Musset, jamais les noms de MM. Scribe, Laya, Legouvé, peu suspects de fantaisie, ne florirent plus triomphants sur l'affiche. Et pourquoi? et comment? diront les questionneurs indiscrets. C'est que M. Houssaye, eût-il été homme à servir résolûment cette idée, aurait vu ses efforts singulièrement traversés et rompus en visière; c'est que, dans l'état des choses, il serait aussi peu juste de faire trop peser sur l'administration la responsabilité des échecs que de lui attribuer tout l'honneur des réussites; c'est que les Comédiens, crénelés dans leurs règlements, avec un comité de lecture qui admet ou refuse les œuvres, avec un autre comité qui embrasse les principaux détails de l'administration et qui nomme les sociétaires, les Comédiens sont à peu près les seuls maîtres dirigeants, et l'administrateur règne plus qu'il ne gouverne. Je présume que M. Empis, dont le zèle est des plus actifs, a dû lui-même en faire l'épreuve, et reconnaître parfois qu'il est des cas où l'initiative la plus décidée est aussi peu efficace que le nonchaloir. Mais ce régime oligarchique, dont les avantages compensent peut-être les inconvénients, notez bien que je je ne le discute pas ; je me borne à le constater au passage.

La Comédie avait autrefois un privilége qui donne à lui seul la clef de ses anciennes splendeurs. Si un talent venait à se produire en dehors de son enceinte, quels que fussent les liens qui le retinssent ailleurs, un ordre du surintendant des spectacles le ramenait sur l'heure au giron de la Comédie, corps d'élite dont tous les cadres, à peine vides, étaient de la sorte toujours brillamment comblés. Ce privilége est tombé en désuétude, et les sociétaires en éprouvent-ils un franc regret? Si on enrôlait ainsi d'office mademoiselle Fargueil, par exemple, ces dames de la rue Richelieu lui feraient-elles un bien cordial accueil? Et cependant, où prendre de nouvelles recrues, sinon sur les scènes de genre? Le Conservatoire, pépinière aux boutures douteuses, ne forme après tout que des élèves, et l'art ne s'acquiert le plus souvent que par une longue et laborieuse pratique.

Pour cette cause et d'autres encore, on signale à première vue bien des lacunes dans le personnel. Voilà plus de vingt ans qu'on n'a eu de reine-mère digne de porter le diadème de Clytemnestre ou d'Agrippine, vide toutefois moins sensible, désormais que Rachel semble avoir em-

heures de verve plus aisément perceptibles, son talent dans sa première fleur avait encore toutes les âpretés d'avril.

Sa voix s'assouplit, mais peu à peu le chant, la déclamation notée s'introduisit dans son orchestre. Est-il d'ailleurs possible qu'il en soit autrement, et la tragédie, dans sa noblesse de ton, peut-elle descendre aux familiarités du drame? L'art suprême consiste à garder la mesure.

Mademoiselle Rachel, assez peu soucieuse du costume, n'était pas très-fidèle aux prescriptions de l'iconographie, négligence que les plus attentifs pardonnaient aux plis excellents de son manteau et de sa tunique. Le costume moderne lui seyait peu à la scène; dans la robe aux dentelles noires de mademoiselle de Belle-Isle, quelqu'un disait plaisamment qu'elle avait l'air de la cousine Bette: c'est qu'il lui fallait le portique et non pas le salon; elle était moins femme que muse.

Elle avait une façon particulière de ployer et d'arrondir sa main au poignet; Roxane semblait toujours chercher à sa ceinture le manche de son poignard, qu'elle tourmentait de ses doigts effilés.

Il faut le dire, mademoiselle Rachel était plus propre à électriser les esprits d'élite qu'à remuer profondément les masses d'un goût peu cultivé. Nerveuse et frêle, elle attirait à elle plus qu'elle ne rayonnait vers la foule. Une seule fois, dans *Valéria*, elle obtint ces effets troublants qui sillonnent la salle en tout sens et font courir l'émotion du parterre aux loges. Les métamorphoses instantanées et complètes de ce rôle à double face entraînèrent les moins enthousiastes en attestant la toute-puissance de ses facultés créatrices.

porté la tragédie tout entière dans un pli de son linceul. Il n'est point de raisonneur digne de l'emploi et point de père noble assurément, puisqu'on est réduit à faire nasiller le rôle du quaker par M. Samson. Et depuis la mort de madame Desmousseaux, depuis la retraite de madame Thénard, à qui confier les *caractères*, ces rôles d'une tenue si essentielle et si difficile ? Et pareillement, depuis Menjaud, depuis Firmin, si regrettés, quoique imparfaits eux-mêmes, où trouver des premiers rôles proprement dits ? M. Bressant en a-t-il l'ampleur, la désinvolture et la maîtrise? Ce n'est pas une raison toutefois de nier les mérites présents et de fermer les yeux sur les ressources qui restent. Le répertoire lui-même a encore de vaillants interprètes, tels que M. Provost, par exemple, qui porte magistralement le haut-de-chausses de Chrysalde, comme MM. Régnier et Got la grande livrée. MM. Geffroy et Beauvallet ont dessiné dans les ouvrages contemporains des physionomies d'un vivant relief. MM. Leroux et Delaunay sont des amoureux de distinction. Autour de mademoiselle Augustine Brohan, leur jeune et piquante doyenne, si armée d'esprit, se groupent également de brillantes comédiennes, telles que mesdemoiselles Judith, Plessy, Madeleine, Dubois, Favart, en qui le talent, aux nuances diverses, se rehausse des grâces de leurs personnes. Mais je glisse à dessein sur ces détails, qui rentrent dans les appréciations du lundi.

La salle actuelle de la Comédie-Française, bien que sa restauration intérieure date de dix à douze ans, est une des plus belles et des mieux aménagées de Paris. Le foyer public, décoré blanc et or, avec divans et canapés en velours rouge épinglé, contient une collection de bustes, dont quelques-uns du plus admirable travail. Le buste de Piron et surtout celui de Rotrou sont des ouvrages qui suffiraient à illustrer Caffiéri. Le buste de Molière, par Houdon, est aussi de la plus rare beauté. Le foyer des acteurs, vaste et beau salon interdit au profane, est tout tapissé de tableaux, inégalement estimables comme peinture, mais tous précieux au point de vue historique. Mesdemoiselles Gaussin, Clairon, Thénard, clouées au mur, assistent là au défilé rapide de leurs héritières. On y remarque un grand portrait en pied de mademoiselle Mézerai, et un autre fort peu vêtu de mademoiselle Lange.

A cette heure, la Comédie est en voie de prospérité matérielle. Elle fait de l'argent comme on le proclame si haut; est-ce bien une preuve sans réplique qu'elle fasse de l'art? La *Bataille de Dames* fait de plus grosses recettes que le *Misanthrope*, faut-il en conclure que c'est une œuvre qui, dramatiquement, lui soit supérieure? Mon Dieu! je ne suis pas de ceux qui se posent en contempteurs de l'or, et qui, à l'occasion, sacrifient tout pour l'atteindre. Certes, l'or est une excellente chose, et très-désirable; l'art, comme tout le reste, prospère sous cette féconde rosée. Cependant, reconnaissons-le, quand un gouvernement vient, par son budget, en aide à une institution comme la Comédie, cela veut dire : Le public incline naturellement vers les productions inférieures du métier; vous, faites de l'art, ne flattez pas ces goûts vulgaires, haussez le diapason des intelligences, et je vous indemnise des risques d'une telle mission. De bonne foi, la subvention ne peut avoir aucun autre sens.

Que la Comédie ne se frotte donc pas les mains de jubilation, uniquement parce que sa bourse est ronde. Si, par exemple, elle parvient, ce qui est possible, à concilier et à mener de front les intérêts de l'art et ceux de la fortune, alors elle pourra justement s'applaudir, car elle aura trouvé le mot de l'énigme et la vraie solution du problème.

A. DESPLACES.

HOTEL DROUOT.

Nous avons eu cette semaine des ventes de plusieurs charmantes collections de tableaux anciens et de tableaux modernes, composées de petites toiles d'un prix modéré, accessibles aux amateurs les plus nombreux et les plus constants dans leur amour pour la peinture. Nous citerons la collection de M. X., par M. Delbergue, et celles de MM. X. et Y., par M. Charles Pillet et M. Febvre.

Dans la première de celles-ci, nous avons remarqué : *les Restes d'un déjeuner*, par Béga, vendu 725 fr. : ce n'est pas trop cher...; *un Repas suivi d'un concert*, par J. Jordaens, 2,625 fr.; encore un repas : *Ève présentant à Adam la fatale pomme*, composition remarquable par la quantité d'animaux répandus dans l'Eden, par David Teniers fils, signé et daté 1679, 1,765 fr.; *Deux Marches de convoi*, par Casanova, 420 fr.; *le Jeune Dessinateur*, par Greuze, 573 fr.; *Chiens et Gibier*, par Sneyders, 368 fr.; *un Intérieur de village*, par Michaud, 357 fr.

Dessins. *Deux Tonneliers et une Femme dans l'intérieur d'un caveau*, par de Boissieu, 642 fr.; *un Intérieur de ferme*, avec figures, par le même, 410 fr.; un *Paysage*, par Claude le Lorrain, 510 fr.; un autre *Paysage*, dessiné par le même, 315 fr.; *le Jeu de quilles*, par van Ostade, 183 fr.; études de huit têtes de femmes et une de Scapin, par A. Watteau, 307 fr.; une autre feuille d'études par le même, quatre têtes de femmes, une tête d'homme et trois têtes de jeunes nègres, 530 fr.; une autre feuille, avec six personnages de la comédie italienne, trois femmes et trois hommes, 357 fr.; une autre feuille avec quatre danseurs, 168 fr.

Gravures. *Le Couronnement d'épines*, d'après van Dyck, gravé par Bolswert, 225 fr.; *la Foire de Gondreville*, près Nancy, par Callot, 163 fr.

Une tabatière ornée de belles miniatures par Fancolombe, ouvrage du temps de Louis XVI, 380 fr.

Dans la deuxième collection : *un Joli petit Paysage*, par Asselyn, 420 fr.; *une Tête de vieillard*, par Denner, 510 fr.; *un Paysage norvégien*, site excessivement accidenté, par Everdingen, 630 fr.; *le Jeune Musicien*, par François Hals, 362 fr.; *une Vue des environs de Harlem*, par Ph. de Koninck, 615 fr.; *un Paysage*, par Herman d'Italie, 331 fr.; *un Intérieur flamand*, par David Teniers, 715 fr.; *un Paysage*, par Waterloo, 310 fr.; *un Intérieur*, par de Voys, 620 fr.; *le Ren-*

dez-vous de chasse, par Weenix, 315 fr.; *un Paysage*, par Wynants, 525 fr.; deux toiles représentant un marais avec une grue, des canards et un épagneul, et l'autre du gibier mort, par Desportes, 530 fr.; *la Vierge et l'enfant Jesus*, par Murillo, 735 fr., etc.

Pour la vente des tableaux modernes qui a eu lieu mercredi, nous donnerons seulement les prix auxquels ont été *adjugées* les principales toiles : *les Dessins*, par M. Brillouin, 1,190 fr.; *le Récit d'un Zouave*, par Bellangé, 628 fr.; *Curiosité*, par Emile Béranger, 1,060 fr.; *une Jeune Femme garnissant un lustre*, par Cambon, 1,250 fr.; *le Pont de Neuilly*, par Daubigny, 900 fr.; *Bouvier dans les Landes*, par Decamps, 2,175 fr.; *Lions à la source*, par Delacroix, 1,125 fr.; *Nymphes et Amours*, par Diaz, 615 fr.; *une Famille d'artisans*, par E. Frère, 1,280 fr.; *le Boucher egyptien*, par Gérôme, 2,800 fr.; *la Vente d'un Amour*, par Glaize, 700 fr.; *la Duégne*, par Hamman, 550 fr.; *l'Attente*, par le même, 620 fr.; *Rêverie*, par Jalabert, 400 fr.; *Basse-cour*, par Jacque, 785fr.; *Environs de Châlon-sur-Saône*, par le même, 560 fr.; *une Tête de jeune fille*, par Landelle, 490 fr.; *une Pauvresse*, par Millet, 330 fr.; *la Toilette de la poupée*, par Patrois, 490 fr.; *Revue rétrospective*, par Plassan, 400 fr.; *Nez-à-nez*, par Stevens (Joseph), 390 fr.; *les Intrus*, par le même, 1,180 fr.; *le Mercredi des cendres*, par Alf. Stevens, 1,800 fr.; *le Dessin*, par Trayer, 1,500 fr.; *Plage du bassin d'Arcachon*, par Trayer, 3,900 fr.; *Renard emportant sa proie*, par Verlat, 1,000 fr.; *le Favori*, par Willems, 3,000 fr.; *une Vue de Venise*, par Ziem, 2,100 fr.

Nous avons sous les yeux le Catalogue de la belle et riche collection de dessins anciens des maîtres italiens, allemands, flamands, hollandais, espagnols et français de feu M. D. Kaïeman, conseiller à la Cour d'appel et membre du conseil communal de Bruxelles. Mais quel désordre, quel manque de goût, quelle ignorance presque dans la confection de ce Catalogue imprimé, rédigé, publié à Bruxelles!... Nous voudrions plus de méthode, plus de suite dans l'arrangement des dessins, plus de symétrie dans leur exposition à la lecture. Pourquoi, par exemple, ne pas avoir rassemblé sous des séries de numéros les dessins de Raphaël, ceux de Michel-Ange, ceux de Perino del Vaga, de Both, de Boucher, des Carraches, de l'Albane, d'Albert Cuyp, du Guerchin, de Guide, de Jules Romain, du Mignard, du Parmesan, de van Ostade et de vingt autres? Pourquoi, par une marche régulière, n'avoir pas évité à l'amateur la perte d'un temps précieux à feuilleter du commencement à la fin pour connaître les œuvres d'un seul maître?...

A part cet inconvénient, qu'on dit particulier aux catalogues belges, la collection Kaïeman réunit tant de beautés diverses, tant de merveilleux ouvrages, que nous la considérons, d'après le Catalogue, comme l'une des plus remarquables qu'on ait vues à l'hôtel Drouot. C'est un composé de 1,400 dessins d'un choix exquis, c'est l'œuvre de trente années pendant lesquelles un homme a eu la patience de voir beaucoup, d'acheter et de classer 519 pièces de l'école italienne, 65 de l'école allemande, 250 de l'école flamande, 300 de l'école hollandaise, 30 de l'école espagnole et 207 de l'école française.

La grande école italienne, l'école-mère du sublime en peinture, en conceptions grandioses, en pensées divines, en grandeurs historiques, en dessins d'une pureté de lignes inexprimable ; cette école qu'on aime toujours, mais qu'on délaisse un peu trop aujourd'hui, que l'esprit français est plus que jamais camarade de la frivolité envieuse, cette école est représentée dans la collection Kaïeman par des dessins originaux de Masaccio, de Jules Romain, de Michel-Ange, de Perino del Vaga, d'Andrea del Sarto, de Raphaël, de tous les Carraches, de Guido, de Paul Véronèse, du Titien, du Parmesan, d'Allori, de Sassoferrato, de Schiavone, du Guerchin, de Fra Bartholomeo, du Corrége, de Dosso-Dossi, du Dominiquin, de Sébastien del Piombo, du Giorgione, de Tiepolo, de toute cette phalange d'artistes illustres qui assurent à tout jamais à l'Italie la première place dans le monde des beaux-arts.

Dietricy, Rottenhamer, Albert Dürer, Hans Holbein, Daniel Schultz, Roos, dans l'école allemande; Rubens, van Dyck, Pierre Breughel, van der Meulen, Sneyders, Ommegauk, Jean Stradan, Paul Potter, G. Netscher, dans l'école flamande; Murillo, Coello, Velasquez, Zurbaran, Ribera, Moralès, le divin Moralès, Herrera, dans l'école espagnole; tout ce que l'école française a produit de plus célèbre occupe une large place dans cette collection. C'est un véritable Panthéon artistique dont la démolition commencera lundi prochain et durera toute la semaine, à l'Hôtel Drouot. Le marteau de M. Delbergue ne cessera de frapper et d'indiquer ce que chacun aura choisi.

Le genre ornement, ce genre pour lequel on a toujours montré en France une passion de bon ton, de bonne compagnie, est représenté par de nombreux dessins dans cette collection de M. Kaïeman.

Le Catalogue renferme de plus, et nous en félicitons l'auteur, une notice expliquant les marques ou monogrammes des collections célèbres qu'on retrouve parmi les dessins de la collection Kaïeman. C'est une page d'instruction précieuse pour les non initiés dans les connaissances indispensables à un amateur d'estampes.

Cette collection sera exposée à l'hôtel Drouot, dimanche prochain.

C'est toujours pour mercredi, 28 qu'est fixée la vente, par M. Charles Pillet et par M. Febvre, des onze nouvelles toiles de M. Diaz.

J. A. DRÉOLLE.

CAUSERIE THÉATRALE.

LE THÉATRE EN 1858.

Porte Saint-Martin. — LES MÈRES REPENTIES, *drame de* M. FELICIEN MALLEFILLE — *Éloge de la calomnie.*

Gymnase. — LA BOITE D'ARGENT. — *Mademoiselle Delphine Morquet.* — LES FEMMES QUI PLEURENT.

Théâtre-Lyrique. — PRECIOSA, *musique de* WEBER.

Le théâtre contemporain n'a rien à démêler avec la littérature, c'est entendu. Les vaudevillistes, accusés hautement par la critique, se sont reconnus coupables, en réclamant l'indulgence du tribunal. Si l'aveu ne rachète pas la faute, on peut l'admettre, au moins, comme circonstance atténuante; mais puisque nous sommes contraint de raconter au public les événements du théâtre, c'est-à-dire d'indiquer à la fin de chaque semaine par quelle pièce



nouvelle on a remplacé la pièce usée et vieillie qui laissait la caisse vide, nous accomplirons ces fonctions avec tout le dédain que mérite un genre ou une mode dramatique que nous condamnons absolument.

Et d'abord, une pièce est bien ou mal faite.

Savez-vous ce que c'est qu'une pièce bien faite?

C'est celle qui ressemble le plus à toutes les pièces qui ont eu du succès. Une pièce mal faite, au contraire, est celle où l'auteur n'a pas craint de risquer une idée neuve, originale, et de s'éloigner du modèle de convention. Malheur au téméraire! Au théâtre, l'audace s'appelle inexpérience.

Autant le décorateur s'efforce de donner à ses toiles et à ses cartons l'aspect de la réalité, autant le régisseur tâche, par l'arrangement des meubles et la disposition des accessoires, de composer un salon qui ressemble à peu près à tous les salons, une forêt qui n'ait pas l'air d'un potager, autant les écrivains dramatiques semblent avoir pris à tâche d'inventer des bons hommes et des poupées qui parlent et agissent comme s'ils appartenaient à un tout autre monde que le nôtre.

Dérision! je crois à l'arbre, je crois à la cabane, je crois au torrent, et je ne puis admettre les personnages; je ne puis admettre ni leurs passions qui sont plus fausses que vos rochers de carton, ni leurs larmes qui me font rire.

Couper la vie humaine à larges tranches, en condensant les événements, puisque c'est une nécessité, mais ne pas reculer devant la réalité, ne pas craindre de montrer les nudités de l'âme et chercher l'exemple, la leçon dans le sublime comme dans l'horrible, ce serait l'art. Mais l'obligation d'inventer un amusement pour les gens épais qui sortent de table a fait de la scène une école d'afféterie et de mauvaises mœurs.

On nous dit à cela que tel est le goût du public. Le public représente la moyenne de l'intelligence humaine. Est-ce donc à l'artiste, qui est au-dessus de la moyenne, de s'abaisser jusqu'au public, ou au public de s'élever jusqu'à l'artiste?

Les auteurs de théâtre ne sont plus que des tailleurs à façon qui font la comédie à la mode avec ou sans couture, double rang de boutons, poche sur le côté... Et encore le tailleur a-t-il cette supériorité sur le vaudevilliste d'imposer la mode à ses clients.

En dehors de ces observations générales, nous aimons à reconnaître les louables efforts de quelques écrivains qui cherchent l'innovation dans la forme, sinon dans la contexture de leurs pièces.

De ce nombre est M. Félicien Mallefille, l'auteur des *Mères repenties*. Pourquoi ces femmes ne se sont-elles pas repenties avant d'être devenues mères? Elles se seraient épargné bien des chagrins! Il y a deux mères dans ce drame en quatre actes. Avant d'être mères, elles étaient filles, et filles de mœurs médiocres. L'idée leur avait pris d'aller trafiquer de leurs charmes en Russie; après quoi, l'une est revenue à Paris avec un fils qu'elle a mis au collége, tandis que l'autre épousait un grand seigneur ruiné, perdu de débauche, le comte Rovenkine, dont le nom sert à cacher les intrigues d'un prince quelconque avec la belle Parisienne. Cette dernière a une fille, et cette fille sera riche. Aussi, Rose Marquis, qui est devenue marchande à la toilette, vient-elle dire carrément à la comtesse Rovenkine : Ta fille épousera mon fils, sinon j'arracherai ton masque!

Il faut vous dire que le fils de Rose Marquis s'est intitulé spontanément *de Laverdac*, et fréquente la meilleure société.

Cependant ses relations brillantes ne suffisent pas à le faire aimer de mademoiselle Rovenkine, dont le cœur est occupé par un gentilhomme nauséabond de vertu.

En vain la comtesse essaye de lutter contre les exigences de Rose Marquis. Il faut céder. Laverdac va épouser sa fille; le drôle touche le but, quand il a la malheureuse idée de céder à un bon mouvement. C'est ce bon mouvement qui le perd. Les bons mouvements n'en font jamais d'autres! Le gentilhomme tue Laverdac et refuse la main de mademoiselle Rovenkine, parce qu'elle est riche. Mais comme on lui déclare qu'elle est, au contraire, complétement ruinée, le gentilhomme change d'avis et l'épouse, en annonçant son projet de partir pour l'Amérique, où il espère trouver la vie à bon marché.

Hélas! ce n'est pas ainsi que les choses se pratiquent dans le monde où nous vivons! Puisse le gentilhomme de M. Mallefille servir d'exemple aux gens cupides qui laissent les demoiselles pauvres mourir sans postérité!

A côté de quelques situations forcées et de quelques types impossibles, tels que Laverdac, la pièce de la Porte-Saint-Martin renferme des qualités remarquables. Elle est faite avec sincérité. On ne peut pas dire qu'elle châtie les mœurs en riant, car on y pleure du commencement jusqu'à la fin; mais, telle qu'elle est, elle vaut mieux que beaucoup d'autres. Le type de l'ivrogne Rovenkine est une véritable trouvaille; c'est aussi une des meilleures créations de M. Brésil.

Une chose bête et malheureuse, c'est d'avoir donné au fils de Rose Marquis la profession de journaliste. Pourquoi journaliste? Les journalistes sont des gens qui racontent ce qui se passe avec plus ou moins d'esprit et de talent,—rien de plus. Ils ne sont pas tous très-heureux, c'est vrai; mais ils cherchent si peu à contracter de riches mariages, comme le prétend M. Mallefille, que la plupart d'entre eux songent même à ne pas se marier du tout.

Et puis, cette terreur, où l'avez-vous vue? On reçoit Laverdac, parce qu'on en a peur. Sa plume est venimeuse, il se venge de ceux qui le repoussent... Et voilà l'éternelle tirade contre la calomnie, cette distraction si inoffensive. Je n'ai pas connaissance qu'une calomnie ait jamais nui à qui que ce soit, au contraire. Les journalistes ne se calomnient qu'entre eux, et encore parce que c'est un moyen de se faire valoir. S'ils calomniaient les bourgeois, les bourgeois feraient des procès et ils les gagneraient. Non! M. Mallefille a cherché un effet vulgaire, et il l'a trouvé. C'est au-dessous de lui, c'est au-dessous de nous. On peut braire sa tirade tous les soirs, je suis bien sûr que l'auteur n'est pas de l'avis de ceux qui l'applaudissent.

La Boîte d'argent est une petite comédie, pure comme

l'aube d'un beau jour. La donnée était difficile. Un cœur est renfermé dans une boîte,—et on ne peut révéler qu'à la fin de la pièce que ce cœur est un portrait de femme! Mais MM. Louis Lurine et Raymond Deslandes savent se tirer mieux que personne de ces besognes délicates. Leur petit acte est d'une grande distinction. Mademoiselle Delphine Marquet, la plus vaporeuse des blondes, en ferait seule le succès, si Dupuis n'était pas là. Voilà un comédien, ce Dupuis! Et quels comédiens aussi que les cheveux de mademoiselle Marquet! Je n'ai vu leurs semblables que dans le bassin du carré Marigny, un jour que cette petite poussière d'eau qui jaillit incessamment, plus fine que la poudre de riz, était traversée par un rayon de soleil. Il y avait un effet de cendre et de safran qui m'a fait penser que mademoiselle Marquet s'était blottie dans l'artichaut, et que les ondes de sa chevelure se mêlaient aux ondes de la fontaine.

Les Femmes qui pleurent obtiennent souvent ce qu'on refuse aux femmes qui ne pleurent pas. Eh! comment résister à leurs larmes? Le crocodile lui-même, connaissant notre sensibilité, use, pour nous tromper, de ce subterfuge féminin. La femme est crocodile par le cœur. Il serait intéressant de remonter dans la nuit des siècles jusqu'à la première larme hypocrite qui a été versée, et de savoir si c'est le crocodile qui a servi de modèle à la femme, ou si c'est la femme qui a donné l'exemple au crocodile. Le public a manifesté une grande joie en écoutant la pièce de MM. Siraudin et Lambert Thiboust. Numa est d'un haut comique dans le personnage d'un joueur malheureux. Nous n'avons qu'un reproche à lui adresser : il est trop distingué pour un bourgeois.

Le Théâtre-Lyrique nous a donné une *Preciosa* condensée en un seul acte. *Preciosa,* drame lyrique en quatre actes, fut joué à l'Odéon, le 17 novembre 1825. La pièce n'eut pas deux représentations. Une nouvelle tentative fut faite l'année suivante. *Preciosa* s'appela *les Bohémiens,* mais *les Bohémiens* allèrent bientôt rejoindre le drame de Castil-Blaze. Il y avait cependant un succès dans cette musique. Ce succès était réservé au Théâtre-Lyrique.

La musique de Weber a tous les tempéraments à la fois. Elle est nerveuse, sanguine et lymphatique. Les morceaux de *Preciosa,* des chefs-d'œuvre, ont été écrits au hasard de la plume, pour servir aux entrées et aux sorties d'un gros mélodrame allemand. On taillerait là-dedans des pourpoints fort convenables pour une vingtaine de Victor Massé.

La Nuit du 20 décembre est un énorme assassinat de M. Xavier de Montépin. Il y a un moment où tout le monde est mort. J'ai profité de ce moment pour me sauver. On m'a assuré que tout le monde ressuscitait à l'acte suivant, ce qui est fort heureux, et ce qui prouve que M. Xavier de Montépin a un excellent cœur.

AURÉLIEN SCHOLL.

Le Château des Fleurs a inauguré mercredi par une soirée splendide ses bals de printemps. Jamais site plus enchanté et d'une décoration mieux entendue ne s'est offert aux exigences parisiennes. L'hémicycle qui s'arrondit en coupole pour abriter l'orchestre, l'aire de la danse, coquettement éclairée, les corbeilles semées de gazon et de résédas, les massifs de cinéraires rafraîchis de jets d'eau et constellés des feux du gaz, les arbres à haute tige avec leurs menus feuillages d'avril laissant jouer au regard tous les méandres de la perspective, voilà un ensemble harmonieux qui répond au vœu des plus difficiles fantaisistes. Lorsqu'on franchit la grille de ce jardin féerique, on murmure involontairement ce vers des rimes galantes:

Allons vers le plaisir par les plus beaux chemins.

Hélas! à propos de rimes galantes, pourquoi faut-il qu'elle soit si défunte, l'antique galanterie française! Le petit dieu qui portait la torche et le carquois a changé d'attributs; on le rencontre muni d'un carnet. Aussi bien, pourquoi ces fourrés et ces buissons de lilas? Les biches qui hantent ces bois ne fuient pas le chasseur; seulement elles sont sévères sur les conditions de l'hallali. Par exemple, j'en avertis ces dames, la fraîcheur du lieu trahissait la fatigue de quelques toilettes. C'est une revanche à prendre pour plusieurs. Quelques chapeaux cependant se distinguaient par le caprice de leur forme et la pétulance de leurs ornements; les cheveux s'en échappaient en arrière par une longue touffe épaisse, comme un écheveau à demi déroulé; ce n'est pas sans grâce. Un art qu'on néglige et qui s'en va, c'est la danse. Les hautes et puissantes princesses de la Bohème dédaignent de se montrer dans les quadrilles. Frisette et Bouche-de-Rose n'ont pas une héritière de leur renommée, mais Télémaque et Brididi pourraient bien avoir un successeur. Un tout jeune danseur, alerte et bien découplé, attirait à l'ouverture du bal tous les regards par le caractère vraiment original de sa pantomime. Chacun de ses *pas,* d'un rhythme nerveux et varié, se terminait par une salutation profonde et narquoise, d'un effet irrésistible. Son succès était immense. Nous l'avons vainement cherché dans les quadrilles suivants; il avait disparu: se cabrait-il contre sa propre gloire?

On a placé récemment dans l'une des salles de la Chambre de commerce de Paris un buste de M. Legentil. Ce buste est l'œuvre de M. Cavelier.

Gravures du numéro :

Salon de 1857.— DISTRAIT DE SON TRAVAIL,

Lithogr. d'après M. J. Stevens, par M. A. Gilbert.

M. Joseph Stevens excelle à peindre les animaux déclassés auxquels l'homme fait jouer un rôle dans sa triste comédie. Il habille ses pauvres chiens de ce vêtement capricieux et vrai, de ce haillon douloureux qu'ils portent avec tant de philosophie. *Distrait de son travail* est une des scènes les plus naturelles de la vie de ces artistes de la rue.

LA JEUNESSE,

(DÉCOR DU 5e ACTE)

Eau-forte de M. Léopold Flameng.

On a beaucoup admiré à l'Odéon, le jour de la première représentation de la pièce de M. Augier, le décor du 5e acte, cadre heureux et frais, commentaire éloquent de la poésie de l'auteur. Nous avons pensé que la reproduction du lumineux décor de M. Chéret ne serait pas sans intérêt pour nos lecteurs.

Le directeur : ÉDOUARD HOUSSAYE.

Salon de 1857

J Stevens, pinx. Imp Bertauts r Cadet 11 A. Gilbert lith

DISTRAIT DANS SON TRAVAIL

GALERIE DU XIXe SIÈCLE

XIII

HONORÉ DE BALZAC.

VI

Personne ne peut avoir la prétention de faire une biographie complète de Balzac; toute liaison avec lui était nécessairement coupée de lacunes, d'absences, de disparitions. Le travail commandait absolument la vie de Balzac, et si, comme il le dit lui-même avec un accent de touchante sensibilité dans une lettre à sa sœur, il a sacrifié sans peine à ce dieu jaloux les joies et les distractions de l'existence, il lui en a coûté de renoncer à tout commerce un peu suivi d'amitié. Répondre quelques mots à une longue missive devenait pour lui dans ses accablements de besogne une prodigalité qu'il pouvait rarement se permettre; il était l'esclave de son œuvre et l'esclave volontaire. Il avait, avec un cœur très-bon et très-tendre, l'égoïsme du grand travailleur. Et qui eût songé à lui en vouloir de négligences forcées et d'oublis apparents, lorsqu'on voyait les résultats de ses fuites ou de ses réclusions? Quand, l'œuvre parachevée, il reparaissait, on eut dit qu'il vous eut quitté la veille, et il reprenait la conversation interrompue, comme si quelquefois six mois et plus ne se fussent pas écoulés. Il faisait des voyages en France pour étudier les localités où il plaçait ses *Scènes de province*, et se retirait chez des amis, en Touraine, ou dans la Charente, trouvant là un calme que ses créanciers ne lui laissaient pas toujours à Paris. Après quelque grand ouvrage, il se permettait parfois une excursion plus longue en Allemagne, dans la haute Italie, ou en Suisse; mais ces courses faites rapidement, avec des préoccupations d'échéances à payer, de traités à remplir, et un viatique assez borné, le fatiguaient peut-être plus qu'elles ne le reposaient. — Son grand œil buvait les cieux, les horizons, les montagnes, les paysages, les monuments, les maisons, les intérieurs pour les confier à cette mémoire universelle et minutieuse qui ne lui fit jamais défaut. Supérieur en cela aux poëtes descriptifs, Balzac voyait l'homme en même temps que la nature; il étudiait les physionomies, les mœurs, les passions, les caractères du même regard que les sites, les costumes et le mobilier. Un détail lui suffisait, comme à Cuvier le moindre fragment d'os, pour supposer et reconstituer juste une personnalité entrevue en passant. L'on a souvent loué chez Balzac, et avec raison, son talent d'observateur; mais, quelque grand qu'il fût, il ne faut pas s'imaginer que l'auteur de *la Comédie humaine* copiât toujours d'après nature ses portraits d'une vérité si frappante d'ailleurs. Son procédé ne ressemble nullement à celui de Henri Monnier, qui suit dans la vie réelle un individu pour en faire le croquis au crayon et à la plume, dessinant ses moindres gestes, écrivant ses phrases les plus insignifiantes de façon à obtenir à la fois une plaque de daguerréotype et une page de sténographie. Enseveli la plupart du temps dans les fouilles de ses travaux, Balzac n'a pu matériellement observer les deux mille personnages qui jouent leur rôle dans sa comédie aux cent actes; mais tout homme, quand il a l'œil intérieur, contient l'humanité : c'est un microcosme où rien ne manque.

Il a, non pas toujours, mais souvent observé en lui-même les types nombreux qui vivent dans son œuvre. C'est pour cela qu'ils sont si complets. — Nul ne saurait suivre absolument la vie d'un autre; en pareil cas, il y a des motifs qui restent obscurs, des détails inconnus, des actions dont on perd la trace. Dans le portrait même le plus fidèle, il faut une part de création. Balzac a donc créé beaucoup plus qu'il n'a vu. Ses rares facultés d'analyste, de physiologiste, d'anatomiste, ont servi seulement chez lui le poëte, de même qu'un préparateur sert le professeur en chaire lors qu'il lui passe les substances dont il a besoin pour ses démonstrations.

Ce serait peut-être ici le lieu de définir la *vérité* telle que l'a comprise Balzac ; en ce temps de réalisme, il est bon de s'entendre sur ce point. La vérité de l'art n'est point celle de la nature; tout objet rendu par le moyen de l'art contient forcément une part de convention : faites-la aussi petite que possible, elle existe toujours, ne fût-ce en peinture que la perspective, en littérature que la langue. Balzac accentue, grandit, grossit, élague, ajoute, ombre, éclaire, éloigne ou rapproche les hommes ou les choses, selon l'effet qu'il veut produire. Il est *vrai*, sans doute,

PARIS. — IMPRIMÉ CHEZ BONAVENTURE ET DUCESSOIS, QUAI DES AUGUSTINS, 55.

mais avec les augmentations et les sacrifices de *l'art*. Il prépare des fonds sombres et frottés de bitume à ses figures lumineuses, il met des fonds blancs derrière ses figures brunes. Comme Rembrandt, il pique à propos la paillette de jour sur le front ou le nez du personnage;—quelquefois, dans la description, il obtient des résultats fantastiques et bizarres, en plaçant, sans en rien dire, un microscope sous l'œil du lecteur; les détails apparaissent alors avec une netteté surnaturelle, une minutie exagérée, des grossissements incompréhensibles et formidables; les tissus, les squammes, les pores, les villosités, les grains, les fibres, les filets capillaires prennent une importance énorme, et font d'un visage insignifiant à l'œil nu une sorte de mascaron chimérique aussi amusant que les masques sculptés sous la corniche du Pont-Neuf et vermiculés par le temps. Les caractères sont aussi poussés à outrance,comme il convient à des types: si le baron Hulot est un libertin, il personnifie en outre la luxure: c'est un homme et un vice, une individualité et une abstraction; il réunit en lui tous les traits épars du caractère. Où un écrivain de moindre génie eût fait un portrait, Balzac a fait une figure. Les hommes n'ont pas tant de muscles que Michel-Ange leur en met pour donner l'idée de la force. Balzac est plein de ces exagérations utiles, de ces traits noirs qui nourrissent et soutiennent le contour; il imagine en copiant, à la façon des maîtres, et imprime sa touche à chaque chose. Comme ce n'est pas une critique littéraire, mais une étude biographique que nous faisons, nous ne pousserons pas plus loin ces remarques, qu'il suffit d'indiquer. Balzac, que l'école réaliste semble vouloir revendiquer pour maître, n'a aucun rapport de tendance avec elle.

Contrairement à certaines illustrations littéraires qui ne se nourrissent que de leur propre génie, Balzac lisait beaucoup et avec une rapidité prodigieuse. Il aimait les livres, et il s'était formé une belle bibliothèque qu'il avait l'intention de laisser à sa ville natale, idée dont l'indifférence de ses compatriotes à son endroit le fit plus tard revenir. Il absorba en quelques jours les œuvres volumineuses de Swedenborg, que possédait madame Balzac mère, assez préoccupée de mysticisme à cette époque, et cette lecture nous valut *Séraphîta-Séraphîtus,* une des plus étonnantes productions de la littérature moderne. Jamais Balzac n'approcha, ne serra de plus près la beauté idéale que dans ce livre: l'ascension sur la montagne a quelque chose d'éthéré, de surnaturel, de lumineux qui vous enlève à la terre. Les deux seules couleurs employées sont le bleu céleste, le blanc de neige avec quelques tons nacrés pour ombre. Nous ne connaissons rien de plus enivrant que ce début. Le panorama de la Norwége, découpée par ses fiords et vue de cette hauteur, éblouit et donne le vertige.

Louis Lambert se ressent aussi de la lecture de Swedenborg; mais bientôt Balzac, qui avait emprunté les ailes d'aigle des mystiques pour planer dans l'infini, redescendit sur la terre où nous sommes, bien que ses robustes poumons pussent respirer indéfiniment l'air subtil, mortel pour les faibles: il abandonna l'extra-monde après cet essor, et rentra dans la vie réelle. Peut-être son beau génie eût-il été trop vite hors de vue s'il avait continué à s'élever vers les insondables immensités de la métaphysique, et devons-nous considérer comme une chose heureuse qu'il se soit borné à *Louis Lambert* et à *Séraphîta-Séraphîtus,* qui représentent suffisamment, dans la *Comédie humaine,* le côté surnaturel, et ouvrent une porte assez large sur le monde invisible.

Passons maintenant à quelques détails plus intimes. Le grand Gœthe avait trois choses en horreur: une de ces choses était la fumée de tabac, on nous dispensera de dire les deux autres. Balzac, comme le Jupiter de l'Olympe poétique allemand, ne pouvait souffrir le tabac, sous quelque forme que ce fût; il anathématisait la pipe, et proscrivait le cigare. Il n'admettait même pas le léger papelito espagnol; le narguilhé asiatique trouvait seul grâce devant lui, et encore ne le souffrait-il que comme *biblot* curieux et à cause de sa couleur locale. Dans ses philippiques contre l'herbe de Nicot, il n'imitait pas ce docteur qui, pendant une dissertation sur les inconvénients du tabac, ne cessait de puiser d'amples prises à une large tabatière placée près de lui. Il ne fuma jamais. Sa *Théorie des excitants* contient un réquisitoire en forme à l'endroit du tabac, et nul doute que s'il eût été sultan, comme Amurath, il n'eût fait couper la tête aux fumeurs relaps et obstinés. Il réservait toutes ses prédilections pour le café, qui lui fit tant de mal et le tua peut-être, quoiqu'il fût organisé pour devenir centenaire.

Balzac avait-il tort ou raison? Le tabac, comme il le prétendait, est-il un poison mortel et intoxique-t-il ceux qu'il n'abrutit pas? Est-ce l'opium de l'Occident, l'endormeur de la volonté et de l'intelligence? C'est une question que nous ne saurions résoudre; mais nous allons rassembler ici les noms de quelques personnages célèbres de ce siècle, dont les uns fumaient et les autres ne fumaient pas: Gœthe, Henri Heine, abstention singulière pour des Allemands, ne fumaient pas; Byron fumait; Victor Hugo ne fume pas, non plus qu'Alexandre Dumas père; en revanche, Alfred de Musset, Eugène Sue, Georges Sand, Mérimée, Paul de Saint-Victor, Émile Augier, Ponsard, ont fumé et fument; ils ne sont cependant pas précisément des imbéciles.

Cette aversion, du reste, est commune à presque tous les hommes nés avec le siècle ou un peu avant. Les marins et les soldats seuls fumaient alors; à l'odeur de la pipe ou du cigare, les femmes s'évanouissaient: elles se sont bien aguerries depuis, et plus d'une lèvre rose presse avec amour le bout doré d'un *puro,* dans le boudoir changé en tabagie. Les douairières et les mères à turban ont seules conservé leur vieille antipathie, et voient stoïquement leurs salons réfractaires désertés par la jeunesse.

Toutes les fois que Balzac est obligé, pour la vraisemblance du récit, de laisser un de ses personnages s'adonner à cette habitude horrible, sa phrase brève et dédaigneuse trahit un secret blâme: « Quant à de Marsay, dit-il, « il était occupé à fumer ses cigares. » Et il faut qu'il aime bien ce condottiere du dandysme, pour lui permettre de fumer dans son œuvre.

Une femme délicate et petite-maîtresse avait sans doute

imposé cette aversion à Balzac. C'est un point que nous ne saurions résoudre Toujours est-il qu'il ne fit pas gagner un sou à la régie. A propos de femmes, Balzac, qui les a si bien peintes, devait les connaître, et l'on sait le sens que la Bible attache à ce mot. Dans une des lettres qu'il écrit à Mme de Surville, sa sœur, Balzac, tout jeune et complétement ignoré, pose l'idéal de sa vie en deux mots : « être célèbre et être aimé. » La première partie de ce programme, que se tracent du reste tous les artistes, a été réalisée de point en point. La seconde a-t-elle reçu son accomplissement? L'opinion des plus intimes amis de Balzac est qu'il pratiqua la chasteté qu'il recommandait aux autres, et n'eut tout au plus que des amours platoniques; mais Mme de Surville sourit à cette idée, avec un sourire d'une finesse féminine et tout plein de pudiques réticences. Elle prétend que son frère était d'une discrétion à toute épreuve, et que s'il eût voulu parler, il eût eu beaucoup de choses à dire. Cela doit être, et sans doute la cassette de Balzac contenait plus de petites lettres à l'écriture fine et penchée que la boîte en laque de Canalis. Il y a, dans son œuvre, comme une odeur de femme: *odor di femina;* quand on y entre, on entend derrière les portes qui se referment sur les marches de l'escalier dérobé des frou-frou de soie et des craquements de bottines Le salon semi-circulaire et matelassé de la rue des Batailles, dont nous avons cité la description placée par l'auteur dans *la Fille aux yeux d'or*, ne resta donc pas complétement virginal, comme plusieurs de nous le supposèrent. Dans le cours de notre intimité, qui dura de 1836 jusqu'à sa mort, une seule fois Balzac fit allusion, avec les termes les plus respectueux et les plus attendris, à un attachement de sa première jeunesse, et encore ne nous livra-t-il que le prénom de la personne dont, après tant d'années, le souvenir lui faisait les yeux humides. Nous en eût-il dit davantage, nous n'abuserions certes pas de ses confidences; le génie d'un grand écrivain appartient à tout le monde, mais son cœur est à lui. Nous effleurons en passant ce côté tendre et délicat de la vie de Balzac, parce que nous n'avons rien à dire qui ne lui fasse honneur. Cette réserve et ce mystère sont d'un galant homme. S'il fut aimé comme il le souhaitait dans ses rêves de jeunesse, le monde n'en sut rien.

N'allez pas vous imaginer d'après cela que Balzac fut austère et pudibond en paroles : l'auteur des *Contes drolatiques* était trop nourri de Rabelais et trop pantagrueliste pour ne pas avoir le mot pour rire; il savait de bonnes histoires et en inventait : ses grasses gaillardises entrelardés de crudités gauloises eussent fait crier *shocking* au *cant* épouvanté ; mais ses lèvres rieuses et bavardes étaient scellées comme le tombeau lorsqu'il s'agissait d'un sentiment sérieux. A peine laissa-t-il deviner à ses plus chers son amour pour une étrangère de distinction, amour dont on peut parler, puisqu'il fut couronné par le mariage. C'est à cette passion conçue depuis longtemps qu'il faut rapporter ses excursions lointaines, dont le but resta jusqu'au dernier jour un mystère pour ses amis.

Absorbé par son œuvre, Balzac ne pensa qu'assez tard au théâtre, pour lequel l'opinion générale jugea à tort, selon nous, d'après quelques essais plus ou moins chanceux, qu'il n'était guère propre. Celui qui créa tant de types, analysa tant de caractères, fit mouvoir tant de personnages, devait réussir à la scène; mais, comme nous l'avons dit, Balzac n'était pas prime-sautier, et l'on ne peut pas corriger les épreuves d'un drame. S'il eût vécu, au bout d'une douzaine de pièces, il eût assurément trouvé sa forme et atteint le succès; il s'en est fallu de bien peu que *la Marâtre* jouée au Théâtre Historique ne fût un chef-d'œuvre. *Mercadet*, légèrement ébarbé par un arrangeur intelligent, obtint une longue vogue posthume au Gymnase.

Cependant, ce qui détermina ses tentatives fut plutôt, nous devons le dire, l'idée d'un gros gain qui le libérerait d'un seul coup de ses embarras financiers qu'une vocation bien réelle. Le théâtre, on le sait, rapporte beaucoup plus que le livre; la continuité des représentations, sur lesquelles un droit assez fort est prelevé, produit vite par l'accumulation des sommes considérables. Si le travail de combinaison est plus grand, la besogne materielle est moindre. Il faut plusieurs drames pour remplir un volume, et pendant que vous vous promenez ou que vous restez nonchalamment, les pieds dans vos pantoufles, les rampes s'allument, les decors descendent des frises, les acteurs déclament et gesticulent, et vous vous trouvez avoir gagné plus d'argent qu'en griffonnant toute une semaine courbé péniblement sur votre pupitre. Tel mélodrame a valu à son auteur plus que *Notre-Dame de Paris* à Victor Hugo et *les Parents pauvres* à Balzac.

Chose singulière, Balzac qui méditait, élaborait et corrigeait ses romans avec une méticulosité si opiniâtre, semblait, lorsqu'il s'agissait de théâtre, pris du vertige de la rapidité. Non-seulement il ne refaisait pas huit ou dix fois ses pièces comme ses volumes, il ne les faisait même pas du tout. L'idée première à peine fixée, il prenait jour pour la lecture et appelait ses amis à la confection de la chose; Ourliac, Lassailly, Laurent-Jan, nous et d'autres, ont été souvent convoqués au milieu de la nuit ou à des heures fabuleusement matinales. Il fallait tout quitter; chaque minute de retard faisait perdre des millions.

Un mot pressant de Balzac nous somma un jour de nous rendre à l'instant même rue de Richelieu, 104, où il avait un pied-à-terre dans la maison de Buisson le tailleur. Nous trouvâmes Balzac enveloppé de son froc monacal, et trépignant d'impatience sur le tapis bleu et blanc d'une coquette mansarde aux murs tapissés de percale carmélite agrementée de bleu, car malgré sa négligence apparente, il avait l'instinct de l'arrangement intérieur, et préparait toujours un nid confortable à ses veilles laborieuses; dans aucun de ses logis ne régna ce désordre pittoresque cher aux artistes.

— Enfin voilà le Théo! s'écria-t-il en nous voyant. Paresseux, tardigrade, unau, aï, dépêchez-vous donc; vous devriez être ici depuis une heure.—Je lis demain à Harel un grand drame en cinq actes.

— Et vous désirez avoir notre avis, répondîmes-nous en nous établissant dans un fauteuil comme un homme qui se prépare à subir une longue lecture.

A notre attitude Balzac devina notre pensée, et il nous dit de l'air le plus simple: « Le drame n'est pas fait. »

— Diable ! fis-je. Eh bien ! il faut faire remettre la lecture à six semaines.

— Non; nous allons bâcler le *dramorama* pour toucher la monnaie. A telle époque j'ai une échéance bien chargée.

— D'ici à demain, c'est impossible; on n'aurait pas le temps de le recopier.

— Voici comment j'ai arrangé la chose. Vous ferez un acte, Ourliac un autre, Laurent-Jan le troisième, de Belloy le quatrième, moi le cinquième, et je lirai à midi, comme il est convenu. Un acte de drame n'a pas plus de quatre ou cinq cents lignes; on peut faire cinq cents lignes de dialogue dans sa journée et dans sa nuit.

— Contez-moi le sujet, indiquez-moi le plan, dessinez-moi en quelques mots les personnages, et je vais me mettre à l'œuvre, lui répondis-je passablement effaré.

— Ah ! s'écria-t-il avec un air d'accablement superbe et de dédain magnifique, s'il faut vous conter le sujet, nous n'aurons jamais fini !

Nous ne pensions pas être indiscret en faisant cette question, qui semblait tout à fait oiseuse à Balzac.

D'après une indication brève arrachée à grand'peine, nous nous mîmes à brocher une scène dont quelques mots seulement sont restés dans l'œuvre définitive, qui ne fut pas lue le lendemain, comme on peut bien le penser. Nous ignorons ce que firent les autres collaborateurs; mais le seul qui mit sérieusement la main à la pâte, ce fut Laurent-Jan, auquel la pièce est dédiée.

Cette pièce, c'était *Vautrin*. On sait que le toupet dynastique et pyramidal dont Frédéric Lemaître avait eu la fantaisie de se coiffer dans son déguisement de général mexicain attira sur l'ouvrage les rigueurs du pouvoir; *Vautrin*, interdit, n'eut qu'une seule représentation, et le pauvre Balzac resta comme Perrette devant son pot au lait renversé. Les prodigieuses martingales qu'il avait chiffrées sur le produit probable de son drame se fondirent en zéros, ce qui ne l'empêcha pas de refuser très-noblement l'indemnité offerte par le ministère.

Au commencement de cette étude, nous avons raconté les velléités de dandysme manifestées par Balzac, nous avons dit son habit bleu à boutons d'or massif, sa canne monstrueuse surmontée d'un pavé de turquoises, ses apparitions dans le monde et dans la loge infernale; ces magnificences n'eurent qu'un temps, et Balzac reconnut qu'il n'était pas propre à jouer ce rôle d'Alcibiade ou de Brummel. Chacun a pu le rencontrer, surtout le matin, lorsqu'il courait aux imprimeries porter la copie et chercher les épreuves, dans un costume infiniment moins splendide. L'on se rappelle la veste de chasse verte, à boutons de cuivre représentant des têtes de renard, le pantalon à pied quadrillé noir et gris, enfoncé dans de gros souliers à oreilles, le foulard rouge tortillé en corde autour du col, et le chapeau à la fois hérissé et glabre, à coiffe bleue déteinte par la sueur, qui couvraient plutôt qu'ils n'habillaient « le plus fécond de nos romanciers. » Mais malgré le désordre et la pauvreté de cet accoutrement, personne n'eût été tenté de prendre pour un inconnu vulgaire ce gros homme aux yeux de flamme, aux narines mobiles, aux joues martelées de tons violents, tout illuminé de génie, qui passait emporté par son rêve comme par un tourbillon ! A son aspect, la raillerie s'arrêtait sur les lèvres du gamin, et l'homme sérieux n'achevait pas le sourire ébauché. — L'on devinait un des rois de la pensée.

Quelquefois, au contraire, on le voyait marcher à pas lents, le nez en l'air, les yeux en quête, suivant un côté de la rue puis examinant l'autre, bayant non pas aux corneilles, mais aux enseignes. Il cherchait des noms pour baptiser ses personnages. Il prétendait avec raison qu'un nom ne s'invente pas plus qu'un mot. Selon lui, les noms se faisaient tout seuls comme les langues; les noms réels possédaient en outre une vie, une signification, une fatalité, une portée cabalistique, et l'on ne pouvait attacher trop d'importance à leur choix. Léon Gozlan a conté d'une façon charmante, dans son *Balzac en pantoufles*, comme fut trouvé le fameux Z. Marcas de *la Revue Parisienne*. Une enseigne de fumiste fournit le nom longtemps cherché de Gubetta à Victor Hugo, non moins soigneux que Balzac dans l'appellation de ses personnages.

Cette rude vie de travail nocturne avait, malgré sa forte constitution, imprimé des traces sur la physionomie de Balzac, et nous trouvons dans *Albert Savarus* un portrait de lui, tracé par lui-même, et qui le représente tel qu'il était à cette époque (1842), avec un léger arrangement.

«.... Une tête superbe : cheveux noirs mélangés déjà de quelques cheveux blancs, des cheveux comme en ont les saint Pierre et les saint Paul de nos tableaux, à boucles touffues et luisantes, des cheveux durs comme des crins, un col blanc et rond comme celui d'une femme, un front magnifique, séparé par ce sillon puissant que les grands projets, les grandes pensées, les fortes méditations inscrivent au front des grands hommes ; un teint olivâtre marbré de taches rouges, un nez carré, des yeux de feu, puis les joues creusées, marquées de deux longues rides pleines de souffrances, une bouche à sourire sarde et un petit menton mince et trop court, la patte d'oie aux tempes, les yeux caves, roulant sous des arcades sourcilières comme deux globes ardents ; mais malgré tous ces indices de passions violentes, un air calme, profondément résigné, la voix d'une douceur pénétrante et qui m'a surpris par sa facilité, la vraie voix de l'orateur, tantôt pure et rusée, tantôt insinuante, et tonnant quand il le faut, puis se pliant au sarcasme, et devenant alors incisive. M. Albert Savaron est de moyenne taille, ni gras ni maigre ; enfin, il a des mains de prélat. »

Dans ce portrait, d'ailleurs très-fidèle, Balzac s'idéalise un peu pour les besoins du roman, et se retire quelques kilogrammes d'embonpoint, licence bien permise à un héros aimé de la duchesse d'Argaiolo et de Mlle Philomène de Watteville.— Ce roman d'*Albert Savarus*, un des moins connus et des moins cités de Balzac, contient beaucoup de détails transposés sur ses habitudes de vie et de travail ; on pourrait même y voir, s'il était permis de soulever ces voiles, des confidences d'un autre genre.

Balzac avait quitté la rue des Batailles pour les Jardies ; il alla ensuite demeurer à Passy. La maison qu'il habitait, située sur une pente abrupte, offrait une disposition architecturale assez singulière.— On y entrait

Un peu comme le vin entre dans les bouteilles.

Il fallait *descendre* trois étages pour arriver au premier. La porte d'entrée, du côté de la rue, s'ouvrait presque dans le toit, comme une mansarde. Nous y dînâmes une fois avec L. G. — Ce fut un dîner étrange, composé d'après des recettes économiques inventées par Balzac. Sur notre prière expresse, la fameuse purée d'oignons, douée de tant de vertus hygiéniques et symboliques et dont Lassailly faillit crever, n'y figura point. — Mais les vins étaient merveilleux! Chaque bouteille avait son histoire, et Balzac la contait avec une éloquence, une verve, une conviction sans égales. Ce vin de Bordeaux avait fait trois fois le tour du monde; ce château-neuf du pape remontait à des époques fabuleuses, ce rhum venait d'un tonneau roulé plus d'un siècle par la mer, et qu'il avait fallu entamer à coups de hache, tant la croûte formée à l'entour par les coquillages, les madrépores et les varechs était épaisse. Nos palais, surpris, agacés de saveurs acides, protestaient en vain contre ces illustres origines. Balzac gardait un sérieux d'augure, et malgré le proverbe, nous avions beau lever les yeux sur lui, nous ne le faisions pas rire!

Au dessert figuraient des poires d'une maturité, d'une grosseur, d'un fondant et d'un choix à honorer une table royale. — Balzac en dévora cinq ou six dont l'eau ruisselait sur son menton; il croyait que ces fruits lui étaient salutaires, et il les mangeait en telle quantité autant par hygiène que par friandise. Déjà il ressentait les premières atteintes de la maladie qui devait l'emporter. La Mort, de ses maigres doigts, tâtait ce corps robuste pour savoir par où l'attaquer, et n'y trouvant aucune faiblesse, elle le tua par la pléthore et l'hypertrophie. Les joues de Balzac étaient toujours vergetées et martelées de ces plaques rouges qui simulent la santé aux yeux inattentifs; mais pour l'observateur les tons jaunes de l'hépatite entouraient de leur auréole d'or les paupières fatiguées; le regard, avivé par cette chaude teinte de bistre, ne paraissait que plus vivace et plus étincelant et trompait les inquiétudes.

En ce moment, Balzac était très-préoccupé de sciences occultes, de chiromancie, de cartomancie; on lui avait parlé d'une sibylle plus étonnante encore que mademoiselle Lenormand, et il nous détermina, ainsi que madame E. de Girardin et Méry, à l'aller consulter avec lui. La pythonisse demeurait à Auteuil, nous ne savons plus dans quelle rue; cela importe peu à notre histoire, car l'adresse donnée était fausse. Nous tombâmes au milieu d'une famille d'honnêtes bourgeois en villégiature: le mari, la femme et une vieille mère à qui Balzac, sûr de son fait, s'obstinait à trouver un air cabalistique. La bonne dame, peu flattée qu'on la prît pour une sorcière, commençait à se fâcher; le mari nous prenait pour des mystificateurs ou des filous; la jeune femme riait aux éclats, et la servante s'empressait de serrer l'argenterie par prudence. Il fallut nous retirer avec notre courte honte; mais Balzac soutenait que c'était bien là, et remonté dans la voiture, grommelait des injures à l'endroit de la vieille: « Stryge, harpie, magicienne, empouse, larve, lamie, lémure, goule, psylle, aspiole, » et tout ce que l'habitude des litanies de Rabelais pouvait lui suggérer de termes bizarres. Nous dîmes: — Si c'est une sorcière, elle cache bien son jeu — de cartes, ajouta madame de Girardin avec cette prestesse d'esprit qui ne lui fit jamais défaut. Nous essayâmes encore quelques recherches, toujours infructueuses, et Delphine prétendit que Balzac avait imaginé cette *ressource de Quinola* pour se faire conduire en voiture à Auteuil, où il avait affaire, et se procurer d'agréables compagnons de route. — Il faut croire, cependant, que Balzac trouva seul cette madame Fontaine que nous cherchions de concert, car dans *les Comédiens sans le savoir*, il l'a représentée entre sa poule Bibouche et son crapaud Astaroth avec une effrayante vérité fantastique, si ces deux mots peuvent s'allier ensemble. La consulta-t-il sérieusement? l'alla-t-il voir en simple observateur? Plusieurs passages de *la Comédie humaine* semblent impliquer chez Balzac une sorte de foi aux sciences occultes, sur lesquelles les sciences officielles n'ont pas dit encore leur dernier mot.

Vers cette époque, Balzac commença à manifester du goût pour les vieux meubles, les bahuts, les potiches; le moindre morceau de bois vermoulu qu'il achetait rue de Lappe avait toujours une provenance illustre, et il faisait des généalogies circonstanciées à ses moindres bibelots. — Il les cachait çà et là, toujours à cause de ces créanciers fantastiques dont nous commencions à douter. Nous nous amusâmes même à répandre le bruit que Balzac était millionnaire, qu'il achetait de vieux bas aux négociants en hannetons pour y serrer des onces, des quadruples, des génovines, des cruzades, des colonnates, des doubles louis, à la façon du père Grandet; nous disions partout qu'il avait trois citernes, comme Aboulcasem, remplies jusqu'au bord d'escarboucles, de dinars et de tomans. « Théo me fera couper le cou avec ses blagues! » disait Balzac, contrarié et charmé.

Ce qui donnait quelque vraisemblance à nos plaisanteries, c'était la nouvelle demeure qu'habitait Balzac, rue Fortunée, dans le quartier Beaujon, moins peuplé alors qu'il ne l'est aujourd'hui. Il y occupait une petite maison mystérieuse qui avait abrité les fantaisies du fastueux financier. Du dehors, on apercevait au-dessus du mur une sorte de coupole repoussée par le plafond cintré d'un boudoir et la peinture fraîche des volets fermés.

Quand on pénétrait dans ce réduit, ce qui n'était pas facile, car le maître du logis se celait avec un soin extrême on y découvrait mille détails de luxe et de confort en contradiction avec la pauvreté qu'il affectait. — Il nous reçut pourtant un jour, et nous pûmes voir une salle à manger revêtue de vieux chêne, avec une table, une cheminée, des buffets, des crédences et des chaises en bois sculpté, à faire envie à Berruguete, à Cornejo Duque et à Verbruggen; un salon de damas bouton d'or, à portes, à corniches, à plinthes et embrasures d'ébène; une bibliothèque rangée dans des armoires incrustées d'écaille et de cuivre en style de Boule; une salle de bain en brèche jaune, avec bas-reliefs de stuc; un boudoir en dôme, dont les peintures anciennes avaient été restaurées par Edmond Hédouin; une galerie éclairée de haut, que nous reconnûmes plus tard dans la collection du *Cousin Pons*. Il y avait sur les étagères toutes sortes de curiosités, des porcelaines de Saxe et de Sèvres, des cornets de céladon craquelé, et dans l'escalier, recouvert d'un tapis, de grands vases de

Chine et une magnifique lanterne suspendue par un câble de soie rouge.

—Vous avez donc vidé un des silos d'Aboulcasem? dîmes-nous en riant à Balzac, en face de ces splendeurs, vous voyez bien que nous avions raison en vous prétendant millionnaire.

—Je suis plus pauvre que jamais, répondait-il en prenant un air humble et papelard ; rien de tout cela n'est à moi. J'ai meublé la maison pour un ami qu'on attend.—Je ne suis que le gardien et le portier de l'hôtel.

Nous citons là ses paroles textuelles. Cette réponse, il la fit d'ailleurs à plusieurs personnes étonnées comme nous. Le mystère s'expliqua bientôt par le mariage de Balzac avec la femme qu'il aimait depuis longtemps.

Il y a un proverbe turc qui dit : « Quand la maison est finie, la mort entre. » C'est pour cela que les sultans ont toujours un palais en construction qu'ils se gardent bien d'achever. La vie semble ne vouloir rien de complet—que le malheur. Rien n'est redoutable comme un souhait réalisé.

Les fameuses dettes étaient enfin payées, l'union rêvée accomplie, le nid pour le bonheur ouaté et garni de duvet; comme s'ils eussent pressenti sa fin prochaine, les envieux de Balzac commençaient à le louer : *les Parents pauvres, le Cousin Pons*, où le génie de l'auteur brille de tout son éclat, ralliaient tous les suffrages. — C'était trop beau ; il ne lui restait plus qu'à mourir.

Sa maladie fit de rapides progrès, mais personne ne croyait à un dénoûment fatal, tant on avait confiance dans l'athlétique organisation de Balzac. Nous pensions fermement qu'il nous enterrerait tous.

Nous allions faire un voyage en Italie, et avant de partir nous voulûmes dire adieu à notre illustre ami. Il était sorti en calèche, pour retirer à la douane quelque curiosité exotique. Nous nous éloignâmes rassuré, et au moment où nous montions en voiture, on nous remit un billet de madame de Balzac, qui nous expliquait obligeamment et avec des regrets polis pourquoi nous n'avions pas trouvé son mari à la maison. Au bas de la lettre, Balzac avait tracé ces mots :

« Je ne puis plus ni lire, ni écrire.

« DE BALZAC. »

Nous avons gardé comme une relique cette ligne sinistre, la dernière probablement qu'écrivit l'auteur de *la Comédie humaine*, c'était, et nous ne le comprîmes pas d'abord, le cri suprême. *Eli lamma Sabacthani!* du penseur et du travailleur.—L'idée que Balzac pût mourir ne nous vint seulement pas.

A quelques jours de là, nous prenions une glace au café Florian, sur la place Saint-Marc; le *Journal des Débats*, une des rares feuilles françaises qui pénètrent à Venise, se trouva sous notre main et nous y vîmes annoncée la mort de Balzac.—Nous faillîmes tomber de notre chaise sur les dalles de la place à cette foudroyante nouvelle, et à notre douleur se mêla bien vite un mouvement d'indignation et de révolte peu chrétien, car toutes les âmes ont devant Dieu une égale valeur. Nous venions de visiter justement l'hôpital des fous dans l'île de San-Servolo, et nous avions vu là des idiots décrépits, des gâteux octogénaires, des larves humaines que ne dirigeait même plus l'instinct animal, et nous nous demandâmes pourquoi ce cerveau lumineux s'était éteint comme un flambeau qu'on souffle, lorsque la vie tenace persistait dans ces têtes obscures vaguement traversées de lueurs trompeuses.

Huit ans déjà se sont écoulés depuis cette date fatale. La postérité a commencé pour Balzac; chaque jour il semble plus grand. Lorsqu'il était mêlé à ses contemporains, on l'appréciait mal, on ne le voyait que par fragments sous des aspects parfois défavorables : maintenant l'édifice qu'il a bâti s'élève à mesure qu'on s'en éloigne, comme la cathédrale d'une ville que masquaient les maisons voisines, et qui à l'horizon se dessine immense au-dessus des toits aplatis. Le monument n'est pas achevé, mais tel qu'il est, il effraye par son énormité, et les générations surprises se demanderont quel est le géant qui a soulevé seul ces blocs formidables et monté si haut cette Babel où bourdonne toute une société.

Quoique mort, Balzac a pourtant encore des détracteurs; on jette à sa mémoire ce reproche banal d'immoralité, dernière injure de la médiocrité impuissante et jalouse, ou même de la pure bêtise. L'auteur de *la Comédie humaine*, non-seulement n'est pas immoral, mais c'est même un moraliste austère. Monarchique et catholique, il défend l'autorité, exalte la religion, prêche le devoir, morigène la passion, et n'admet le bonheur que dans le mariage et la famille.

« L'homme, dit-il, n'est ni bon, ni méchant; il naît avec des instincts et des aptitudes; la société, loin de le dépraver, comme l'a prétendu Rousseau, le perfectionne, le rend meilleur; mais l'intérêt développe aussi ses penchants mauvais. Le christianisme, et surtout le catholicisme, étant, comme je l'ai dit dans *le Médecin de campagne*, un système complet de répression des tendances dépravées de l'homme, est le plus grand élément de l'ordre social. »

Et avec une ingénuité qui sied à un grand homme, prévoyant le reproche d'immoralité que lui adresseront des esprits mal faits, il dénombre les figures irréprochables comme vertu qui se trouvent dans *la Comédie humaine*: Pierrette Lorrain, Ursule Mirouët, Constance Birotteau, la Fosseuse, Eugénie Grandet, Marguerite Claës, Pauline de Villenoix, Madame Jules, Madame de la Chanterie, Ève Chardon, Mademoiselle d'Esgrignon, Madame Firmiani, Agathe Rouget, Renée de Maucombe, sans compter parmi les hommes, Joseph Le Bas, Genestas, Benassis, le curé Bonnet, le médecin Minoret, Pillerault, David Séchard, les deux Birotteau, le curé Chaperon, le juge Popinot, Bourgeat, les Sauviat, les Tascherons, etc.

Les figures de coquins ne manquent pas, il est vrai, dans *la Comédie humaine*. Mais Paris est-il peuplé exclusivement par des anges ?

THÉOPHILE GAUTIER.

VENTE

DE LA

GALERIE DE M. W. HOPE.

Il y a aujourd'hui dans le domaine de la curiosité, comme dans les régions de l'art, un élément nouveau d'appréciation à l'usage de Messieurs les millionnaires : c'est la provenance. Avant tout, l'on demande à un tableau, non pas ce qu'il est, mais d'où il vient ; non pas dans quel atelier il fut conçu, mais dans quelle galerie célèbre il a figuré, car ce sont les possesseurs d'un Teniers, d'un Karel Dujardin ou d'un Claude, qui lui signent maintenant ses certificats d'authenticité, ses lettres de noblesse.

Sous ce rapport, comme sous les autres, les tableaux qui sont décrits dans le présent catalogue sont tous hors de ligne, car ils proviennent des plus fameuses collections, et en dernier lieu, ils ont fait partie de l'incomparable galerie de M. W. Hope. Tout le monde le sait, M. Hope était un connaisseur émérite, qui, à force de voir et de posséder de belles choses, était devenu digne d'en jouir. Le goût que la nature lui donna, l'opulence l'avait raffiné, de sorte qu'il n'entrait chez lui que des morceaux de premier choix, aussi bien en peinture qu'en objets d'art ou de curiosité, tels que bronzes, ivoires, émaux, porcelaines, laques de Chine, vases étrusques, vases grecs, antiquités de tout genre. Rempli de tant de richesses, son hôtel était un petit Versailles, et il en faisait les honneurs avec une magnificence inouïe. Mais autant il se plaisait à y recevoir ses amis, autant il avait de répugnance à satisfaire la simple badauderie des désœuvrés en peine de tuer le temps. Aussi son palais était-il enveloppé d'un profond mystère et considéré par les gens du monde comme une demeure enchantée, comme un conte réalisé des *Mille et une Nuits*. Il nous souvient encore de l'étonnement dont ils furent saisis, lorsqu'à la mort de M. Hope, il leur fut permis enfin de pénétrer dans ce séjour impénétrable où, derrière les splendeurs étalées d'une fortune qui fut immense, se cachaient les réduits d'une vie intime si longtemps murée. Tout Paris voulut voir le palais de M. Hope : les femmes, pour en savoir les détours; les financiers, pour en mesurer la richesse; les amateurs, comme nous, pour y voir les merveilles de l'art, particulièrement les chefs-d'œuvre de peinture que M. Hope y avait réunis.

Il n'y a qu'une vingtaine de tableaux dans cette vente; mais il n'en est pas un seul qui n'ait des parchemins en règle et ne puisse prouver ses seize quartiers. Ici, c'est un Claude Lorrain splendide, *le Paysage d'automne*, provenant des collections Érard et Lapeyrière : les regards s'y promènent dans des contrées héroïques à perte de vue, et parcourent avec ravissement vingt lieues de soleil et de poésie; là, c'est le *Moulin à eau*, d'Hobbema, ce tableau sublime qui fut peint, il y a deux cents ans, pour les seigneurs d'Alberda, de la province de Groningue, et qui ne sortit de leur château qu'en 1829. On peut donc dès l'abord mettre en présence les deux plus étonnants paysagistes qui aient jamais paru, Hobbema et Claude Lorrain ; on peut comparer, dans leurs produits les plus merveilleux, les deux principes qui se disputent l'âme d'un artiste, la nature et l'idéal. Claude représente dans son *Paysage d'automne* les champs fortunés de l'Arcadie, c'est-à-dire un paysage qu'il invente en collaboration avec la nature, mais qui est tout imprégné du parfum des temps antiques, tout enveloppé de cette poussière lumineuse que soulève dans les cieux le char du soleil..., il nous ouvre une fenêtre sur l'âge d'or ; Hobbema, au contraire, n'a voulu peindre dans son *Moulin à eau* qu'un site de la province de Groningue, un lieu sans nom et sans histoire, mais qu'il avait trouvé pittoresque, un jour de chasse ou d'agreste promenade. C'est là que, sans la chercher, il a rencontré la poésie, non pas la poésie mélancolique de Ruysdaël, ni celle qui est si sauvage chez Everdingen, si riante et si familière dans les pastorales de Berghem ou de Karel Dujardin, mais une poésie grave, profonde et forte, celle qui peut entrer dans l'âme d'un paysan de génie ou toucher le cœur d'un braconnier...

Combien de manières n'y a-t-il pas d'être admirable ! Quelle différence, en effet, entre l'esprit de Teniers et la distinction de Wouwerman ! Que de chemin à faire pour aller de Slingelandt à Rubens, du sentiment bourgeois de Greuze au sentiment rustique de Paul Potter, de Jean Steen à Terburg ! Eh bien ! tous ces maîtres sont ici représentés par des exemplaires d'une qualité rare, et quelques-uns, comme Karel Dujardin, par des morceaux d'une beauté unique. M. Hope possédait de Teniers un de ses plus célèbres tableaux, *la Chemise Blanche*, qui avait été un des diamants de la galerie de l'Élysée. Ne verrait-on qu'un bout de la pipe cassée qu'un des fumeurs a jetée sur le pavé du cabaret, on devinerait sur-le-champ Teniers. Peint en 1644, au temps de sa plus grande force et dans le ton clair, *la Chemise Blanche* est aussi célèbre dans la curiosité que *le Déjeuner de jambon*. Teniers est là tout entier, avec sa bonhomie apparente, sa magie facile, son procédé qu'on dirait simple et qui est plein de malice. Il faut être lui pour creuser, pour modeler un tableau avec de pareils moyens ! Une chemise blanche s'enlève à ravir sur un fond clair, et cette chemise, qui ferait tache partout ailleurs, n'a rien ici qui offense les yeux, parce qu'elle est rappelée plusieurs fois par les clairs moins vifs que forment deux charges collées contre les briques de la muraille et croquées au charbon sur deux feuilles de papier blanc. Pas d'opposition, pas de contraste ressenti, pas de sacrifice : tout se voit; mais chaque objet est à sa place, parce que jamais on n'a plus sûrement démêlé dans la finesse d'un ton sa juste valeur. Rien ne manque d'ailleurs à ce Teniers : ni le buveur grivois, ni le fumeur pacifique, ni le joyeux compère, enchanté de vivre et de boire, ni l'homme éternellement tourné contre le mur, donnant un libre cours aux effets de la bière nationale. Mais quel autre monde que celui du *Départ de l'hôtellerie!* Des voyageurs viennent chercher leurs montures dans l'écurie d'une auberge de campagne, dont l'hôte s'appelle Philippe Wou-

werman. Ce sont de ces fiers gentilshommes, élégants et rudes, qui faisaient consister toute la science en quelques articles, comme disait Mirabeau le père : dîner longtemps, dormir peu, battre le fer dans les salles d'armes, connaître et discerner la voie, faire le coup de pistolet et mettre son cheval sur le bon pied. Quel charme indéfinissable dans la peinture de ces mœurs d'autrefois, de cette race disparue de chasseurs, au feutre emplumé, au justaucorps enrichi de brandebourgs et aux bottes à genouillères, qui n'étaient pas encore sortis de leurs manoirs pour aller entendre la musique des ballets de Lulli, et qui préféraient le mâle retentissement du cor dans les forêts.

Entre les paysans de Teniers et les seigneurs châtelains de Wouwerman se placent les bons bourgeois d'Amsterdam, ceux qui furent peints avec tant de grâce, de finesse et de naïveté par Gérard Dov, Gérard Terburg et Slingelandt. Slingelandt! il est allé, celui-là, jusqu'aux extrêmes limites du fini, et quelquefois jusqu'aux fadeurs de la manière *porcelaine;* mais dans son *Intérieur hollandais*, les touches sont encore sensibles et le peintre a su dire le dernier mot de son art, en évitant l'insipidité du blaireau des Van Gool et des Van der Werf. Il nous souvient que les amateurs en faisaient la remarque lorsque M. Hope acheta cet *Intérieur* à la vente de la duchesse de Berry. Je les vois encore groupés autour du tableau, admirant les plus minces détails et comment le peintre avait exprimé toutes les substances, la surface lisse d'une carte à jouer et la surface rugueuse d'une botte de panais posée sur une futaille, la pinte de bière qui reluit dans la main du bourgeois et le poil du chien couché sur le carreau, mais surtout le violon du vieux ménétrier qu'on a fait monter pour amuser un peu le maître du logis et ses enfants. Si on le regardait avec une loupe, ce violon tromperait l'œil d'un luthier.

Mais si les accessoires occupent tant de place dans l'œuvre de Slingelandt, Gérard Terburg en est plus sobre, et pourtant ses contemporains appelaient ce grand artiste un peintre de *sujets de mode*. Il est vrai que les soyeuses tentures, les tapis de Turquie, le maroquin, l'hermine, le velours, le satin surtout, particulièrement le satin blanc ou rose, ont une importance excessive dans ses tableaux, dont les motifs sont toujours des concerts de famille ou de galants tête-à-tête, ou les délicates collations de l'après-midi. Mais lorsque nous assistons à une *Leçon de musique*, lorsque nous entrons à la suite de Terburg dans l'appartement d'une jeune fille qui promène ses doigts sur le clavier d'une épinette, à côté de son professeur, il n'est pas sans intérêt de détailler son ajustement et d'avoir sa robe de satin et ses manches de mousseline si près de l'œil, j'allais dire si près de la main. Jolie fille blonde à la peau transparente, aux cheveux d'un or pâle, au front découvert, ce modèle de Terburg est le type qu'il préférait, celui que nous retrouvons quelques années plus tard avec des bras blancs, des boucles à la Ninon, une taille ronde un peu ramassée et la plus belle carnation du monde, ce même type que Jean-Jacques Rousseau nous peindra cent ans plus tard sous le nom de madame de Warens.

En général, les tableaux de chevalet font plaisir à l'acheteur en proportion de la peine qu'ils ont coûtée; et les curieux ne dépensent beaucoup d'argent à ces sortes de peintures que si l'on a dépensé beaucoup de temps à les faire. C'est là le secret du prix énorme auquel s'élèvent les moindres toiles de Gérard Dov. Le *Portrait d'homme* qui appartenait à M. Hope, après avoir appartenu à M. Révil, est fait avec une patience héroïque et un soin prodigieux, non pas cependant comme le serait un Denner en petit, car on y voit les accents d'une touche superfine qui a modelé jusqu'au bout cette tête fatiguée, ces tempes attendries, ces yeux mouillés, entourés de rides et couverts de cils blonds que les ans ont blanchis, et cette toque de velours passementée d'or et enchâssée de pierreries, que Rembrandt lui-même n'eût pas mieux rendue. Je parle de Rembrandt lorsqu'il était jeune encore, attentif, délicat, que sa peinture était amoureusement finie et précieuse; non de ce Rembrandt vieux, qui, devenu supérieur à son œuvre, la traitait avec la fière négligence d'un maître sûr de lui, dans une manière heurtée, strapassée, et par ces touches résolues qui à distance produisent l'illusion, la rondeur, la vie. A cette époque de son histoire se rattache le petit *Portrait* de ce juif barbu, chassieux, squalide et rance, dont le haut bonnet, jadis rouge, est bruni maintenant par un glacis de saleté, et dont les tons se fondent dans un frottis de bitume à peine recouvert, mais profondément riche comme l'usurier qui s'en détache.

Ah! si j'étais un des illustres financiers qui vont assister à cette vente et auxquels obéissent les millions, je serais, je l'avoue, dans un grand embarras. Que choisir parmi tant de chefs-d'œuvre, tous si éloquents? Il me semble que le dernier qui parle a toujours raison. Il est des moments où j'aimerais avoir un des deux Jean Steen qui se trouvent ici, même le moindre, *l'Arracheur de dents*. Quel esprit! voilà un artiste qui a pris la vie en riant, non pas de ce gros rire qui est la gaieté des sots, mais de ce rire fin, intelligent et un peu sardonique qui est l'enjouement des philosophes. Il ne fait pas un pas dans la rue qu'il n'y rencontre un tableau. En passant devant l'échoppe d'un chirurgien de village, il a vu le paysan à qui l'on arrache sans douleur une molaire. Le patient ferme les poings, lève la jambe et crie miséricorde; mais le chirurgien et son aide sont impassibles, n'éprouvant en effet aucune douleur... et d'un coup d'œil le peintre a tout remarqué : le crocodile suspendu au plafond, l'inévitable œuf d'autruche et le parchemin sur lequel on a fixé les cors extirpés par cet opérateur, qui est à la fois dentiste, pédicure et barbier, car il a un rasoir dans ses attributs.

En traversant le marché à la volaille, Jean Steen s'est arrêté un instant à considérer *la Servante au corsage rouge*, la fine fleur des cordons-bleus de la ville. Avec quelle humilité ce paysan lui offre un poulet à vendre! Avec quelle hauteur elle le refuse, trouvant sans doute le prix qu'on lui en demande ridicule et insolent! Une archiduchesse n'est pas plus fière que cette servante; et comme elle est jolie avec son corsage éclatant, son petit mouchoir ajusté en marmotte, son tablier relevé, son fichu blanc!... Oui, je serais fort embarrassé s'il me fallait choisir un ou

deux tableaux dans cette collection; j'hésiterais longtemps. Les Paul Potter me séduiraient l'un et l'autre, et je les voudrais enchérir tous les deux. Grand peintre, celui-là! parce qu'il a compromis son cœur dans ses tableaux, parce qu'en présence de la nature il a senti transpirer cette essence mystérieuse qui se révèle aux poëtes, et qui prête un charme inexprimable à la représentation d'un ciel voilé et d'une plaine mélancolique, aussi bien qu'à l'attitude résignée et triste de quelques bœufs immobiles qui semblent ruminer de vagues pensées dans leur âme endormie... Mais peut-être aurais-je une préférence pour *le Cheval moucheté*, morceau deux fois précieux, car c'est bien rarement que Paul Potter a peint des chevaux dans son paysage, et cette peinture n'est pas seulement d'une exécution étonnante, elle offre encore un intérêt imprévu dans la sauvagerie de ce paysage sombre où l'on entend bramer les cerfs, et sur lequel s'enlève avec force la robe tigrée d'un cheval farouche.

En fait de rareté, je n'en connais pas de plus singulière que le Karel Dujardin de M. Hope, *l'Ange et Tobie*. Des figures de grandeur naturelle par le modeste peintre des petites pastorales que vous savez! Un bel ange plein d'expression, de la main d'un artiste qui n'a mis en scène que des charlatans forains, des haltes de voyageurs, des pâtres et des muletiers!... C'est là une peinture tout à fait extraordinaire et inattendue, mais qui plus est, on la dirait conçue par van Dyck; la touche en est large, ferme, solide et digne des plus beaux flamands. Les mains sont admirables, le coloris est sobre, et l'on ne rencontre des tons recherchés et fins que dans les ailes de l'ange et dans la belle draperie d'un vert vénitien qui les détache et termine à merveille le tableau. Si l'on ne voyait la signature de Karel Dujardin sur cette toile, on ne songerait pas de longtemps à lui en attribuer l'honneur.

Un amateur en grand renom, examinant avec nous les tableaux qui ont appartenu à M. Hope, nous en demandait notre sentiment:— Monsieur, lui disions-nous, il est bien heureux qu'il y ait autant de variété dans les productions de l'art, en présence de l'infinie variété de curieux. Sans aucun doute une *Sainte Famille* de Rubens, comme celle qui va être mise en vente, est une pièce capitale et d'un très-grand prix, et pourtant vous verrez des hommes qui passent pour s'y connaître, porter toute leur attention sur *le Jugement de Pâris*, de Rotenhamer, ou même sur *la Servante amoureuse*, de Philippe van Dyck. Pour moi, qui ai le goût un peu français quand il ne s'agit pas de grand style, je jetterai les yeux sur une jolie marine du meilleur temps de Gudin, et je mettrai, sans aucun espoir, une timide enchère sur cette *Jeune Femme*, de Greuze, si charmante avec ses yeux humides d'amour, et dont l'air voluptueux contraste si bien avec la tournure martiale de son chapeau tricolore. On dirait Olympe de Gouges qui a mis sur sa tête, un jour de folie, le chapeau de Théroigne de Méricourt.

CHARLES BLANC.

VOYAGE

A TRAVERS LES COLLECTIONS PARTICULIÈRES DE PARIS.

COLLECTION DE M. ADOLPHE MOREAU.

II

On prétend que M. Delacroix est élève de Paul Véronèse, de Rubens et de Géricault. Nous croyons, nous, qu'il est l'élève de lui même. Il porte en lui, comme de Balzac, et à un degré au moins aussi puissant, un être intérieur qui le travaille et le force à se répandre au-dehors. Ses tableaux sont bien à lui; un cachet particulier les signale; nul ne peut les confondre avec ceux d'aucun autre peintre. Jamais homme ne s'est plus énergiquement et plus absolument moulé dans son œuvre.

Tout lui est bon. Il comprend tout, reproduit tout, idéalise toute chose avec une impartialité qui serait le fait d'une suprême indifférence si l'art pouvait jamais être indifférent à l'artiste. Tous les ciels, tous les climats, toutes les heures du jour et de la nuit; tous les milieux: l'Italie, la Grèce, la France, l'Orient, le moyen âge, l'antiquité, le désert, la rue, la mer furieuse, la bataille, le monastère, le sérail, le repaire de la bête fauve; toutes les passions, toutes les démences, toutes les aspirations: la cruauté, la fureur, l'amour, la folie, la rage de la faim, l'extase, la mélancolie, les douleurs; il traduit tout avec la même sérénité, la même originalité, la même puissance. Ce vaillant homme de génie est une sorte de soleil qui pose indifféremment ses rayons d'or sur les fleurs comme sur la fange et sur les mares de sang.

Et quelle profondeur de conception! quelle âme! quelle haute compréhension du drame véritable! non pas de ce drame larmoyant qui pose devant le spectateur pour l'émouvoir à l'aide de rubriques absolument étrangères à l'art, et dont Paul Delaroche fit un si malheureux abus, mais de ce drame universel qui se dégage à la fois du cerveau, de la main et du cœur; qui dictait à Shakespeare le terrible monologue d'Hamlet, le dialogue de Roméo et du marchand de poisons, le: *Qui aurait cru que ce vieillard eût encore tant de sang!* de lady Macbeth, et qui jaillissait aussi du pinceau de Léonard de Vinci lorsqu'il éclaira de cet étrange sourire que vous connaissez les lèvres de la Monna Lisa.

Chacun se plaît à reconnaître en M. Delacroix un des princes de la couleur, et, s'appuyant sur ce fait indiscutable pour le critiquer, bien des gens regrettent tout haut que chez lui, l'art des lignes ne soit pas à la hauteur de l'art des tons. Mais ce reproche, quand il ne part pas de la plus insigne mauvaise foi, est toujours une grave erreur. Dire que M. Delacroix ne dessine pas est aussi fou que préten-

dre que M. Ingres ne sait pas peindre. Ces deux hommes, qui représentent les deux pôles extrêmes de la peinture française au XIXe siècle, sont, à un égal degré, dessinateurs et coloristes, et ils l'ont surabondamment prouvé. Seulement l'idéal de l'un, qui se manifeste par des emportements vaillants, furieux, presque sauvages de mouvement, de coloris, de lignes et de caractère, éclate chez l'autre par un sentiment plus sobre et plus précis, par une entente plus majestueuse de la composition, par une sagesse plus académique dans la disposition de l'ensemble. Égaux en talent, ils diffèrent par leurs aspirations : l'un a perpétuellement dans le souvenir le bleu pur du ciel de la Grèce, l'autre les épanchements de lave de l'Etna ; l'un est un doux Virgile au front serein, à l'œil calme qui mesure tranquillement du regard de l'intelligence le degré de la passion ; l'autre est un Shakespeare vénitien qui n'a jamais la patience de descendre la sonde dans l'Océan des choses et des cœurs, et qui s'y jette tête baissée et bras tendus, pour le plaisir de crisper ses dix doigts dans la vase qui dort au fond.

Nous ne pouvons malheureusement pas poursuivre plus loin cette comparaison entre deux hommes qui se touchent par tant de côtés inaperçus. M. Ingres ne s'est-il pas montré profondément coloriste en peignant deux fois *la Chapelle Sixtine*, *Raphaël et la Fornarina* et tant d'autres toiles? De même, M. Delacroix n'a-t-il pas prouvé que la science des lignes lui était familière, quand il a fait fuir, sur la sublime page du Musée de Versailles, les contours infinis de l'architecture byzantine vers l'horizon du Bosphore? M. Delacroix possède toutes les qualités des grands maîtres, et son œuvre, à l'Exposition universelle de 1855, se détachait sur celles de tous ses rivaux par une harmonie, une homogénéité, une unité sans pareilles.

Le Prisonnier de Chillon, que nous rencontrons en premier chez M. Adolphe Moreau, est un des meilleurs tableaux créés par la brosse de ce fécond artiste. Entre les arcades assombries de la prison humide où plane une vapeur de tombeau, se détache, dans la lueur qui coule d'un soupirail, une figure d'homme en haillons, retenue dans son élan par une chaîne de fer. Devant lui, affaissé comme un amas de membres inertes, au pied d'un pilier, un autre homme, qu'on devine à peine sous les vagues ténèbres, exhale le dernier soupir. Ces hommes, comme on sait, sont les deux frères. Tout l'indique d'ailleurs, dans l'attitude du premier. Élancé à corps perdu, les jambes arc-boutées, les pieds pesant sur le sol visqueux, la tête tournée en l'air, comme s'il voulait attester le ciel qu'il ne peut voir, le bras levé par un mouvement pathétique, il rugit d'impuissance et de douleur. La composition de ce tableau est admirable. Un sentiment profond s'en dégage. Et puis, c'est une harmonie de tons digne de Rembrandt.

La même violence de mouvements, le même pathétique éclatent dans la scène tirée de la *Chanson des Pirates*, de Victor Hugo. Il y a, dans ce tableau, une furie extraordinaire. A l'extrémité d'un défilé de sable qui descend à travers les roches du promontoire, au bord d'une mer clapotante, se balance la barque dans laquelle s'agite en désordre la foule des forbans. Le capitan, tenant la captive à bras le corps, pose un pied sur le plat-bord. La captive, qui résiste énergiquement, lui repousse le front de la main, appuyant en même temps son pied, avec toute la vigueur du désespoir, sur la poitrine d'un pirate. Quelle douleur et quelle protestation magnifiques! Le ciel, qui s'étend impassible au-dessus de cette scène de violence, en parfaite harmonie avec elle, est gros de foudre et menaçant.

Nous ne dirons que peu de mots de *la Pieta* et d'une variante de *la Prise de Constantinople par les Croisés*. Le premier est sublime de désolation. Quel sentiment poignant, quelle touchante vénération dans ces têtes vivantes, penchées sur ce front glacé par la pâleur de la mort! Jamais la toile ne parla plus éloquemment à l'âme! Le second, avec son ciel morne, sa mer profonde, les étages infinis de la ville de Constantin, diaprés d'ombres, de panaches de fumée et de lumières, les grandes lignes d'architectures qui s'équilibrent à droite et à gauche, sur le premier plan, entre lesquelles, parmi les groupes de femmes suppliantes et de soldats égorgés, pyramide un escadron de cavaliers hérissé de lances, est d'un prodigieux effet. C'est la ville elle-même, mise à sac, qui se déploie devant vous, dans toutes les puissantes horreurs de l'incendie et de la bataille.

L'étude de *nature morte* nous montre chez M. Delacroix un talent de paysagiste hors ligne. Il n'y avait que lui qui pût oser grouper des homards cuits et des lièvres sur le premier plan d'un tableau si capital. Le motif principal donne une étrange valeur à l'immense plaine stérile, coupée de longues lignes de haies, dans les lointains de laquelle galopent des chasseurs en habits rouges. Un ciel bas et lourd pèse sur cette lande lumineuse et solidement peinte, d'un ensemble saisissant et d'une couleur âpre qui saisit violemment l'imagination.

La Barque, appelée jusqu'ici à tort *le Naufrage de don Juan*, se recommande par des qualités plus élevées encore. C'est en peignant cette grande et belle toile que l'artiste a le mieux donné la mesure de ses forces. Tout ce qu'il y avait en lui d'énergie, de puissance et de profondeur, il l'a moulé dans ce ciel effroyable qui rampe sur des vagues sans écume, dans cette affreuse, mouvante et verte solitude, au milieu de laquelle un groupe d'hommes affamés se débat contre la mort. La soif, la misère, le froid des nuits, la pluie, le rejaillissement des lames ont creusé leurs orbites, enfoncé les cavités de leur poitrine, fait saillir les pommettes de leurs joues, et leur ont donné cette horrible apparence de squelettes animés, se démenant dans une bestiale fureur. Tous, les bras tendus, les cheveux hérissés, l'œil hagard, ils interrogent le sort qui va condamner l'un d'eux à servir de pâture aux autres. Un seul, un officier, avec cette supériorité d'âme que donne la naissance et le dédain de la vie, enveloppé dans son manteau jusqu'au front, — comme César mourant, — semble songer encore à conserver un reste de dignité froide au milieu de ces cannibales. Tout, autour d'eux, est sinistre et poignant : le ciel livide comme une face de cadavre, la mer glauque, lourde et moutonneuse; la foudre est là, dans ces nuages abaissés. Ce tableau fait reculer

par son caractère implacable. Il semble que l'artiste, en rencontrant si juste, a voulu faire honte à la nature de son éternelle cruauté.

Le Turc sur un sopha terminera cette liste écourtée que nous n'avons pas le loisir d'étendre. Il provient de la très-ancienne manière de M. Delacroix, et nous devons remarquer qu'il est aussi fini qu'un Meissonier, et aussi minutieusement dessiné qu'un panneau de M. Ingres. Les mains, le pied replié sur la jambe croisée, le yatagan appuyé au mur, sont d'une finesse, d'un achevé inouïs. Jamais le maître n'a paru se soucier mieux de la ligne qu'en modelant cette petite figure. Véritable fumeur de hachich, on voit, sur sa face amaigrie, le premier et vague hébétement du rêve aux prises avec la réalité. Heureux homme qui oublie! Il a l'air d'un Terme.

Nous n'avons pas besoin d'indiquer à quel point ces tableaux différents se ressemblent comme facture. Ils sont tous si bien peints avec la même main, qu'on les croirait nés le même jour.

—M. Decamps, lui, s'est longtemps immobilisé sous le ciel de l'Orient qu'il reproduisit, le premier, avec un sentiment sans pareil. On peut dire qu'il a introduit dans la peinture l'élément ravissant dont lord Byron avait déjà doté l'art littéraire. Tous les deux, avec une puissance égale, nous ont fait aimer ces beaux pays où l'on rêve; et M. Decamps surtout les a fait vivre, par la turbulence de ses personnages, la bizarrerie bien observée de leurs gestes, le côté caricatural, enfin, qui ne messied pas dans la scène la plus grave, parce qu'il est toujours pris sur le vif de la nature.

Malheureusement, — et c'est là le seul reproche qu'on puisse adresser à M. Decamps, — il a peut-être un peu abusé des empâtements de couleur que tant d'autres, moins habiles que lui, ont employés à sa suite. Des tableaux maçonnés à chaux et à sable, solides comme le ciment romain, peuvent avoir de belles qualités, mais ce n'est pas de l'empâtement qu'ils les tirent. Le relief de la peinture, outre qu'il couche des ombres, fort déplacées, sur les toiles, a cela contre lui qu'il fait naître l'idée d'une certaine impuissance, et ce n'est certes pas là un reproche qui puisse être adressé à M. Decamps. Il n'y a jamais eu chez lui qu'un regrettable parti-pris qui, sans défigurer ses œuvres, leur fait perdre un peu de valeur.

Ce défaut, du reste, est si bien racheté par d'incomparables qualités, une telle science, une telle magie, que le public, avec raison, a fini par l'adopter comme une chose convenue entre le peintre et lui depuis longtemps.

Le tableau de *l'École turque* n'est pas de ceux qui méritent le reproche que nous adressions au maître. La composition diffère de celle de l'aquarelle: le mentor est resté dans l'ombre de la porte, et les enfants se répandent follement entre deux murs. Mais, pour être un peu plus resserré que sa variante, ce beau tableau ne fait qu'y gagner. Il est, pour ainsi dire, imbibé d'une couleur blonde et tiède pleine d'harmonie, qui fond doucement les groupes de figures, sans leur faire rien perdre de leur turbulence. Quelle charmante gaieté! quel désordre juvénile! Comme toutes ces bouches rient de plaisir, en jetant à l'air leurs cris et leurs chansons! La malice de ces bambins à tête rasée a quelque chose de comique qui fait plaisir à voir. C'est bien là l'insouciance éternelle des écoliers qui se débandent au sortir de la classe, comme des poulains dans les prés. Malheureux âge que l'on torture déjà par l'ennui! Il nous vient, devant ce tableau, de poignants ressouvenirs du temps où nous exécrions de si bon cœur les écœurances et les fadeurs dont on attriste les joies des enfants.

Les Gardes-Chasse nous présentent des qualités qui proviennent précisément des défauts du maître. L'abus du bitume et de la terre de Cassel, qui finissent par dévorer les glacis et saillir sur l'épiderme de la toile comme une lèpre, donne, à la longue, à presque tous les tableaux de M. Decamps l'apparence de tableaux bichromes. On n'y voit plus que des noirs et des blancs. Mais ici, l'abus du procédé a produit un effet magique : ce ciel d'orage, abaissé sur la plaine ruisselante aux dernières lueurs du soir, vous fait rêver au choc de deux mondes; les lignes sinistres qui le séparent du sol ont quelque chose de hideux qui épouvante; çà et là les buissons tourmentés frissonnent. Trois gardes, les reins courbés sous la pluie, le carnier au dos, la crosse de l'arme serrée à l'aisselle, piétinent dans les flaques de boue, opposant la poitrine au vent qui ravage la forêt lointaine; derrière eux trotte, la queue en l'air, la meute crottée jusqu'aux oreilles. Je ne sais rien de plus saisissant et de plus vrai que ce tableau noir et superbe.

Le dessin du *Christ au Prétoire*, qui diffère du tableau par la composition disposée en longueur, est d'un effet plus navrant. Assis sur une escabelle contre un pilier, la tête couronnée d'épines, le roseau en main, l'air lamentable, le Christ, en butte aux insultes des soldats, les regarde. L'un d'eux, à ses pieds, soutenu sur les genoux et sur les coudes, lui rend un hommage dérisoire. Un autre, le bras levé, lui crie à l'oreille d'abominables paroles. Tous, éclatant de rire, montrant leurs dents longues, le raillent et se récrient devant sa royauté abaissée. Rien de plus éloquent que le centurion assis à terre qui se soutient d'une main, et de l'autre reploie son pied sur son genou. Il a tout le sérieux des stupides. Peut-être me trompé-je, et la douce figure qu'il contemple fait-elle naître en lui, pour la première fois, une idée?

Le Passage du gué est un chef-d'œuvre. Jamais l'art du peintre n'a poussé plus loin l'illusion. Sous le ciel du soir plaqué d'or, de rouge et de bleu pâle, dans les ombres naissantes qui semblent s'évaporer de l'eau morte du marais, défile une foule confuse, d'un bout à l'autre de la toile, se poussant, moutonnant dans la vapeur lourde, hérissée de drapeaux et de turbans. Quelques roues de canon poussées par de robustes épaules dessinent çà et là leurs disques étoilés. Au centre du premier plan, un groupe de cavaliers, aux burnous traînants, enlèvent leurs profils sauvages sur le fond éclatant de lumière, et leurs chevaux à queue droite et longue, piaffant dans l'eau, ont ces beaux renflements de cou et ces projections de poitrail que Phidias, il y a plus de deux mille ans, découpait avec une vigueur académique sur la frise du Parthénon.

De belles eaux, de belles lumières, un grand sentiment de la confusion des foules, une sorte de respiration ardente

qui se dégage de toutes ces poitrines, voilà ce qui fait de cette toile une œuvre hors ligne.

Mais nous ne pouvons pas décrire tous les tableaux de M. Decamps qui sont dispersés devant nous sur les murs : des intérieurs de chenils, des basses-cours, des chasseurs fusillant des lièvres, des combats de chiens et de loups, des singes à la chasse et à la pêche; il y a ici quelque représentation, peinte ou dessinée, de tous les motifs favoris du maître. Une dernière observation que nous devons faire en le quittant, c'est que, au rebours de M. Delacroix, dont les œuvres gagnent à vieillir, celles de M. Decamps, par l'abus du bitume et des empâtements, se désharmonisent souvent avec le temps. Le maître l'a bien compris, du reste, car les toiles qu'il peint aujourd'hui ne sont plus poussées à l'excès, et elles surprennent les amateurs par leur teinte blonde.

—M. Troyon n'a pas voulu s'en tenir aux succès qu'il avait obtenus comme paysagiste. La passion des animaux l'a saisi, et il ne sait plus peindre un champ sans le peupler de vaches, de chiens, de bœufs et de moutons. Nous aimons fort, pour notre part, que le peintre de la nature ne s'en tienne pas à la reproduction de la nature déserte : les êtres vivants faits pour elle, et dont les formes s'harmonisent si bien avec elle, ne lui font rien perdre de son sentiment ; au contraire, ils y ajoutent le leur propre, sans la reléguer au second plan.

C'est surtout la fraîcheur des belles matinées d'été que M. Troyon préfère, et il l'exprime avec un amour plein de sève. *Le Passage du gué* n'est autre que le symbole du matin. Un ciel doucement teinté des brumes légères qui s'élèvent du sol se colore faiblement, en montant, des tons les plus doux. On sent la vapeur moite se traîner au ras des herbes, qu'elle inonde de gouttelettes brillantes, et la terre, comme rafraîchie, poudroie légèrement, au loin, sous les pas du troupeau qu'escorte un homme à cheval. Au premier plan, une large flaque d'eau reflète les clartés du jour entre les jambes des bœufs arrêtés, dont l'ombre tremble sur les flots. Un buisson verdoyant, un chien pourchassant des canards, c'est là tout. Mais quelle puissance dans l'encolure et la tête méditative de ces bœufs au pelage fauve! Ce tableau, très-fait et très-médité, a, dans ses moindres détails, le cachet de la force et de la grandeur. Nous pouvons en dire autant des *Chiens courants au repos* au milieu d'une allée de bois dégarnie par les vents d'automne, et des *Vaches à l'abreuvoir*, exécutés avec une grande science de couleur.

Mais celui de tous les tableaux de M. Troyon que nous préférons, — dans la galerie de M. Moreau, — est une très-ancienne toile qui date des premières études du maître, alors qu'il ne représentait encore que la nature livrée à elle-même dans ses mystérieuses solitudes. *Le Dessous de bois* est un prodige d'audace et de sentiment. Jamais la fraîcheur des eaux coulant dans l'ombre et le silence, sous les arcades de feuillages immobiles, ne fut plus poétiquement exprimée; jamais aussi pareil tour de force ne fut dépassé par le pinceau. Ce tableau est exécuté dans une gamme de tons verts suavement glacés qui défie toute critique. Il n'est pas possible de représenter plus franchement ces nuances charmantes qui peuvent si bien devenir criardes sous une main inhabile. L'eau froide et glauque, glissant en nappes sous les feuilles qui la colorent, déborde jusqu'au cadre, délicieusement enveloppée d'un fouillis d'arbres criblés d'étincelles de lumières. Au fond cette eau, sous les bois qui la cachent, s'en va se perdre à l'infini, vous emportant l'âme avec elle. O douce et fraîche solitude, faite pour les fées et les ondines ! Un gros oiseau seul la traverse, balancé sur son aile coupante ; on dirait qu'il va fondre sur le spectateur.

— Citons, en passant, quelques petites merveilles de M. Philippe Rousseau : *Un fromage sur une table*, et surtout deux études de nature morte qui feraient envie à Sneyders. La première nous montre un bout de draperie flottant auprès d'un pot chinois et d'un large plat renversé d'où coulent de grosses pêches et des grappes vermeilles encore poudrées par la buée des aubes d'automne. Une étoffe blanche à rayures roses, chiffonnée sur une table sculptée, donne une coquette valeur à ces fruits appétissants. La seconde n'est rien qu'un chaudron auprès duquel des canards égorgés laissent pendre leurs têtes encapuchonnées d'or et de vert, avec une belle gerbe de céleris, couchés dans une mannette auprès d'un pot. Citons aussi deux belles *Vues de Venise* de M. Ziem, pas trop miroitantes; trois toiles de M. Gérôme ; deux dessins à la plume, de M. Meissonier; une *Portière* dormant, les pieds sur un *gueux*, avec son chat ronronnant auprès d'elle, exécutée avec d'étonnants rehauts de noir, de M. Stevens; *les Enfants de chœur* de l'Enterrement à Ornans, de M. Courbet, bien peints, quoique un peu grossiers ; enfin deux toiles de Chassériau et de M. Robert-Fleury, certainement inspirées par la manière puissante de M. Delacroix. La seconde représente un *Doge* assis auprès d'une table, peint dans une gamme de tons rouges des plus heureuses. Le fond, les draperies, la robe du doge, tout est reproduit par des nuances de laque d'une grande harmonie. Accoudé à la fois sur son fauteuil et sur la table, les jambes écartées, le doge, coiffé d'un bonnet de velours noir, avec sa barbe rousse et son front haut, a l'air péniblement absorbé des politiques aux prises avec un obstacle imprévu. Il règne dans cette petite toile une chaleur étrange qui provient du jeu des lumières et des ombres; c'est comme une expansion de clartés assoupies qui plaît aux yeux.

—Nous ne passerons pas devant Géricault sans nous arrêter. L'esquisse du *Naufrage de la Méduse* nous montre à quel point les artistes modifient presque toujours, et souvent à tort, leur idée première. La composition du grand tableau du Louvre, devant lequel la foule s'amasse chaque jour, nous avait toujours paru trop régulière, et nous regrettions, sans l'oser dire, qu'un homme de génie comme Géricault eût tant fait peser un radeau chétif sur une mer en fureur. L'esquisse de ce tableau nous prouve que, de prime-abord, le maître avait bien compris son sujet, et nous ne savons pour quel fâcheux motif il modifia sa pensée primitive. Rien de plus saisissant que cet amas de bois et de cordes assemblé à la hâte par des mains tremblantes, qui s'enlève à pic sur le dos d'une vague énorme, laissant rouler ses cadavres dans l'eau sombre.

En même temps, rien de plus pathétique que le groupe qui pyramide à l'extrémité du radeau sur la barrique d'eau vide. C'est bien là le même nègre, déployant toutes ses forces pour agiter un lambeau d'étoffe vers le vaisseau qui flotte au loin ; mais quelle puissance résulte du mouvement de bas en haut que la mer imprime à ce groupe ! On dirait une dernière raillerie de l'élément funeste, poussant un moment vers le ciel les malheureux qu'il doit engloutir dans ses abîmes.

—Nous dirons quelques mots d'un paysage fort remarquable de M. Théodore Rousseau, daté de l'année 1833. L'artiste, depuis cette époque, a sensiblement modifié sa manière. S'il peint autrement aujourd'hui, il ne peint pas mieux. Ainsi, dès le debut, M. Rousseau montrait toutes les qualités des maîtres. Cette pente de colline boisée, dont le pied disparaît dans les feuilles et les toits de chaume d'un village, avec sa prairie au premier plan et son ciel brouillé, est exécutée avec une vigueur extraordinaire. Les moindres détails sont accusés d'une main ferme. Nul rayon de soleil ne glisse sur ce coteau hardiment découpé ; cependant il est baigné tout à plein dans la lumière. Quelle science profonde et charmante que celle qui dégage d'une toile modeste et tranquille un si grand sentiment de fraîcheur et de paix !

—M. Diaz, lui aussi, ne s'est-il pas, depuis quelque temps, transformé ? Stimulé par une imagination fiévreuse, n'a-t-il pas souvent un peu sacrifié l'achèvement de ses toiles au désir de faire étinceler, sur des toiles nouvelles, les pierreries qu'il tire de son inépuisable écrin ? Les contours de ses personnages y ont certainement perdu, car il arrive parfois qu'on a peine à les retrouver dans le fouillis de fleurs et de rayons dont il les enveloppe ; mais l'ensemble de ses compositions y gagne peut-être en éclat, en éblouissement, en furie de couleur. Nous ne pouvons décrire les ravissants tableaux de ce maître qui fourmillent chez M. Moreau ; ils sont trop nombreux. L'un d'eux cependant nous a fait rêver longtemps, ébloui par son charme étrange : on le nomme, je ne sais pourquoi, *les Femmes folles*. Rien de plus sensé, selon nous, que ces adorables femmes-là. Figurez-vous des sultanes suavement groupées sous l'ombre de beaux arbres vernissés comme des laques, déplissant leurs lèvres purpurines pour montrer leurs dents d'émail, relevant les voiles vaporeux autour de leurs frais visages, cambrant nonchalamment leurs torses nus, s'étirant les bras, ou vous regardant en face, pour vous fasciner. On dirait une touffe de fleurs animées, poussée en une nuit, au beau milieu des fleurs inertes qui les entourent ; et ce ne sont qu'adorables tons verts d'émeraude, mélangés à des roses fouettés de blanc, à des gris de perle, à des jaunes paille ravissants et tendres. Croyez bien qu'il n'y a là, devant vous, ni fleurs, ni femmes peut-être, ni feuillages, mais seulement des piles d'escarboucles, de rubis, de diamants, écroulées parmi des feuilles d'or et d'argent, qu'éclaboussent les flammèches du phosphore et les paillettes qui pétillent sur le métal en fusion.

—M. Jules Dupré prend sa place auprès de M. Diaz. Lui aussi s'est transformé, abusant un peu des empâtements que M. Decamps, avec M. Diaz, mit à la mode. Nous ne reviendrons plus sur les empâtements, que nous n'aimons pas. Heureusement M. Dupré se présente à nous, chez M. Moreau, avec deux toiles qui datent du temps de sa sobriété. Heureux temps ! *Le Passage du gué*, motif cher aux paysagistes, est d'une finesse adorable. Un beau ciel, que n'eût pas désavoué Bonnington, glisse sur la lande, où défile un long troupeau, escorté de bonshommes à cheval. Les fonds plats de la plaine s'en vont à l'infini, à demi noyés dans la brume. Quelle tranquillité ! quel charme agreste ! *La Grande Rue du Village* est tout aussi fine ; de légers glacis, des frottis à peine saisissables, tels sont les seuls procédés qu'ait employés le maître pour dégager de cette belle toile un paisible sentiment d'intimité. La rue, prise dans le sens de sa longueur, dévalle en s'élargissant, au premier plan, bordée à droite et à gauche de pittoresques maisons de bois coiffées de chaume, sur lesquelles se tordent de grosses masses de pampres verts. Des groupes de paysans, assis devant les portes, parmi les enfants criant, les chiens dormant couchés en rond, les cochons errant par paires, les canards tapis sur le ventre, les vaches méditatives, donnent à l'ensemble un caractère plein de mouvement. Une femme, traînant un bambin par le bras, traverse la rue ; au fond, un groupe de chevaux au repos, le nez dans la paille d'une charrette, les cuisses repliées par la fatigue et les pieds posés sur le bout des fers, ont tout le fini que les vieux Flamands les plus difficiles pourraient souhaiter. Il semble, en regardant ce tableau composé par une main savante, qu'on s'est arrêté autrefois dans la rue de ce village, pour prendre en passant une part fugitive de cette paix profonde. Cela sent l'odeur des fermes, des étables, de la paille échauffée ; on croit entendre bavarder les commères, crier les enfants et rebondir sur l'enclume le marteau du maréchal ; les chiens aboient en se pourchassant dans les cours, les vaches meuglent, et, par-dessus tous ces bruits que fait valoir le silence, la voix éraillée du coq, debout sur son fumier, déchire l'air de ses notes stridentes.—Comme on doit se sentir pris, là, d'un irrésistible et doux ennui !

Nous ne terminerons pas cette étude sans parler d'un merveilleux dessin qui nous a charmé. Ce n'est rien que le portrait d'une femme replète et commune de visage, frisant la soixantaine, habillée d'une de ces robes en forme de fourreau de parapluie qui font rêver les grand'mères. Assise sur un banc de pierre sculpté, à l'angle d'une terrasse italienne, elle se présente de face, adossée au parapet, tendant devant elle ses gros pieds avachis dans des cothurnes. La tête est presque celle d'une négresse : un nez large, des pommettes saillantes, une grande bouche, des joues plates, un front intelligent et nu sur lequel des milliers de petites boucles sont enchevêtrées. Le cou puissant se perd dans les plis d'une poitrine grasse dont les ampleurs sont mal soutenues par la ceinture, très-haut placée ; les bras admirables rachètent la poitrine en désarroi avec les mains potelées à beaux doigts ronds comme ceux des statues grecques. Le costume, ultra-simple, se compose exclusivement d'une robe toute blanche sur laquelle glisse un grand châle ; mais, par un miracle de l'art, le portrait de cette femme commune prend des pro-

portions surhumaines. La pureté du dessin est telle qu'elle vous fait oublier tout ce qu'il y a de désagréable et d'irritant dans ce modèle audacieusement abordé par le crayon d'un grand maître. Les plis de la robe et du châle sont tellement fouillés, groupés et si savamment disposés par ce crayon académique, qu'involontairement on les compare à ceux des marbres éternels. Et ne croyez pas que l'artiste ait rien dissimulé! Ceux des plis écrasés par la pression qui s'échappent à plat sous les cuisses en faisant valoir leur ampleur sont certainement les plus beaux. Quelque chose d'inaperçu, de fugitif et de puissant, idéalise si bien le portrait de cette vieille femme, qu'on n'en peut détacher les yeux. N'est-ce pas là le comble de l'art? Racheter l'âge, la laideur et le ridicule du costume par l'élévation du caractère! Sauver le trivial et le commun par le style! Éternels écueils contre lesquels tout autre qu'un grand artiste eût misérablement échoué.

Cet admirable portrait est signé : *Ingres, élève de David.*

Nous ne pouvions plus convenablement terminer cette esquisse rapide d'une collection hors ligne qui fait le plus grand honneur à celui qui l'a formée. M. Adolphe Moreau n'est pas un amateur vulgaire. Son goût élevé l'a placé depuis longtemps à la tête des plus habiles connaisseurs. Dirons-nous que, par un esprit de convenance bien rare aujourd'hui, pour éviter jusqu'au reproche de faire commerce des œuvres d'art, il ne vend jamais les tableaux qu'il a achetés. Ajoutons qu'il fait les honneurs de sa galerie avec une bonne grâce peu commune. C'est être deux fois digne du nom d'artiste que d'encourager les débuts des artistes en achetant leurs premières toiles et de les faire apprécier par le seul fait qu'on les laisse voir et qu'on ne les revend jamais.

ERNEST FEYDEAU.

LES COUSTOU.

GUILLAUME COUSTOU.

IV

Je reprends l'histoire interrompue de cet autre Pygmalion et de cette autre Galatée :

Coustou n'était pas content. Il entama une longue diatribe contre les gens en place qui n'étaient pas à leur place. L'abbé de Bernis riait dans son bréviaire; madame de Pompadour suivait d'un œil curieux l'ébauchoir du sculpteur, qui, en moins d'une demi-heure, trouva sa Diane dans la terre glaise. « Elle a de belles jambes, dit tout à coup l'abbé de Bernis; est-ce que Diane avait un si beau pied? — Cela ne vous regarde pas, dit madame de Pompadour. — Une autre fois, dit le sculpteur, nous poserons pour le pied. — Je suis bien sûr, reprit l'abbé de Bernis, que la marquise posera pour tout, excepté pour le pied. — Pourquoi cette injure faite à mon pied, s'il vous plaît? Vous ne l'avez pas vu, j'imagine? Je chausserais la pantoufle de Cendrillon. — Oui; mais la question n'est pas d'avoir le pied petit, c'est de l'avoir façonné par la main de Praxitèle ou de Cléomène. — Vous figurez-vous que mon pied a été façonné par la main d'un pâtre? Monsieur Coustou, je veux poser aujourd'hui même pour le pied. Il ne sera pas dit que je n'ai pas le pied antique. »

Et madame de Pompadour laissa tomber sa mule. « Mon cher abbé, regardez de l'autre côté; si vous vous avisez de tourner les yeux, je vous change en cerf, et vous irez bramer vos vers ou vos oraisons dans la forêt de Marly. »

Disant ceci, madame de Pompadour dénoua sa jarretière et fit tomber son bas.

Pour Coustou, il ne regardait pas de l'autre côté.

Au moment de découvrir son pied, il prit à madame de Pompadour une de ces charmantes pudeurs familières aux courtisanes elles-mêmes; elle rougit et retint sa main. C'était un joli spectacle. Coustou rougit aussi. Chose singulière! elle eût dévoilé son sein sans y prendre garde; il semblait que son pied fût sa dernière virginité. C'est que M. Le Normand d'Étioles, son mari, et Louis XV, son amant, n'avaient jamais regardé son pied.

Enfin le bas roula sur la pantoufle « Oh! le beau pied! s'écria l'abbé de Bernis. — Monsieur l'abbé, dit Coustou avec enthousiasme, puisque vous connaissez les choses sacrées, dites que c'est un pied divin. »

Madame de Pompadour, toute rougissante encore, jeta sur son pied la queue de sa robe.

Coustou, qui s'était mis à pétrir le pied de sa Diane, détourna la queue de la robe avec une familiarité respectueuse. « C'est un pied digne de l'atelier de mon oncle Nicolas, dit le sculpteur. Quelle élégance! quelle fierté! quelle expression! — On dirait qu'il va parler, ajouta l'abbé de Bernis. »

C'était en effet un pied antique, blanc comme la neige dans le reflet empourpré du couchant, d'un dessin idéal et d'un contour caressant. Il n'y a que le pied de la Guimard, sculpté par Houdon, qui puisse y faire rêver ceux qui, dans la beauté de la femme, ne se contentent pas de la tête seulement, ceux qui ne veulent pas perdre une strophe de ce poëme dont le sculpteur est le poëte.

Madame de Pompadour remit son bas, renoua sa jarretière, et rattacha son corsage avec son agrafe-camée, qui représentait Louis XV gravé par Guay et par madame de Pompadour elle-même. « Demain, monsieur Coustou, je ne vous donnerai qu'une heure, car je vais dîner à Bellevue avec le roi. — Mais après-demain? — Après-demain, je serai à Bellevue; c'est mon palais de Versailles à moi. Vous finirez votre Diane d'après les nymphes de votre imagination si bien peuplée. »

Le lendemain, Coustou voulut faire un pas en avant. La marquise était venue avec une suivante qui resta à se promener devant la façade de l'Orangerie. « Ne perdons

pas un instant, » dit-elle en jetant sur un banc sa coiffe et sa mantille du matin.

Coustou était déjà à l'œuvre. Il parla à perte de vue du rôle des femmes dans la vie des hommes. Il soutint que les femmes avaient tout fait. « Même le bien? dit la marquise.—Même le mal, dit le sculpteur. »

Selon lui, elles avaient toujours gouverné sous le nom des rois; elles avaient inspiré l'héroïsme et la grandeur. « N'est-ce pas vous, madame la marquise, qui avez gagné la bataille de Fontenoy?—Peut-être, dit madame de Pompadour: l'amour est l'âme de ce monde; ses flèches sont quelquefois des épées.—Ses flèches sont quelquefois des glaives d'archange, poursuivit Coustou. Quand Dieu eut créé l'homme, il s'aperçut qu'il venait de mettre au monde un animal qui allait vivre en se croisant les bras. Dieu mit la femme sur le chemin de l'homme et lui dit: « Marche. » Nous relevons tous de l'Ève chrétienne ou de l'Ève païenne. Hercule est vaincu par Omphale; Beatrice élève Dante jusqu'au sentier du Paradis; Eurydice entraîne Orphée dans les Champs-Élysées; Raphaël a trouvé son génie en trouvant son amour. »

Coustou ne modelait plus; il attachait ses deux yeux avec un profond sentiment de mélancolie sur la marquise de Pompadour. « Mais vous, monsieur Coustou, est-ce l'amour qui vous a fait sculpteur?—Moi, madame, je ne suis pas encore un sculpteur, du moins je ne suis un sculpteur que depuis hier.—J'ai bien vu cela, dit la marquise; voilà pourquoi je pars pour Bellevue; je ne songe pas à m'offenser des galanteries qu'on me débite, mais je vous connais artiste et je ne veux pas vous connaître homme. —C'est tout un, dit Coustou.—Non, reprit la marquise: l'homme, c'est la bête; l'artiste, c'est l'esprit.—C'est la subtilité de ceux qui n'aiment pas.—C'est possible; mais voulez-vous que je vous dise un secret? c'est que je n'ai jamais rien aimé. En fait d'amour, je n'ai que de l'amour-propre. Chez moi, il n'y a que la tête qui vive; je fais bon marché du reste: ceci vous explique mon goût décidé pour les arts. Je n'ai que la volupté des yeux, celle dont parle saint Paul. Avec cette théorie-là, vous comprenez qu'entre un homme et une statue je choisirai toujours la statue; ainsi, mon cher monsieur Coustou, si vous êtes amoureux de la femme en moi, faites-en votre deuil, car la femme n'existe pas. Vous ne voyez devant vous qu'un esprit. » Et comme Coustou étouffait un soupir: « C'est fini, mon cher sculpteur; baisez la main de votre Diane. »

La marquise offrit sa main à Coustou, qui la saisit avec passion et qui soudainement appuya ses deux lèvres sur le cou de la marquise, comme s'il se fût trompé de chemin. « Ce n'est pas du jeu, dit-elle avec une légère émotion. Allons, que tout soit dit! Si mon souvenir vous tourmente, rappelez-vous que je suis comme la pâle Phébé: j'éclaire, mais je ne brûle pas. Il faudra que je grave cela moi-même. Adieu, Coustou. »

Ces derniers mots furent dits avec une expression qui voulait être gaie, mais qui fut triste. La marquise avait, en une seconde, remis sa mantille et sa coiffe. « Il me semble que j'oublie quelque chose, » dit-elle en regardant le sculpteur.

Coustou garda le silence; la marquise fit un signe de tête et disparut. Le sculpteur amoureux, qui avait repris son ébauchoir, le laissa retomber à ses pieds. Il courut sur les pas de la marquise, mais elle fuyait comme Diane à la chasse. Elle ne se retourna pas. « Et pourtant, dit Coustou, il lui a semblé qu'elle oubliait quelque chose. Si c'était son cœur! »

Il ferma la porte de son atelier pour qu'on ne le troublât pas dans sa folie et pour garder plus longtemps le léger parfum de cette étrange créature, qui tenait enchaînées à son joli pied les destinées de la France.

Huit jours durant, le sculpteur vint rêver devant sa *Diane* ébauchée sans ramasser son ébauchoir. Il se contentait de mouiller la terre en se promettant de travailler le lendemain. Son âme était à Bellevue, dans cet autre Décaméron plus raffiné, sinon plus poétique, qui n'a pas eu son Boccace.

Coustou ne revit plus madame de Pompadour; c'en était fait du travailleur dans l'artiste. Cet amour inapaisé l'arrêta en chemin; il ne resta plus qu'un rêveur, un philosophe, enfin un critique qui ne trouvait rien de beau et qui disait: « A quoi bon? » En effet? à quoi bon? rien n'était beau, puisqu'elle n'était pas là. Plus d'une fois il avait songé à retourner en Italie travailler pour le pape, qui peut-être l'eût payé par un marquisat. « Puisque les titres de noblesse valent mieux que les titres de gloire, disait-il, quand je reviendrai en France, je serai admis aux fêtes mystérieuses de Bellevue, comme tous ces grands seigneurs désœuvrés qui n'ont eu que la peine de naître. »

J'oubliais. Coustou revit une dernière fois madame de Pompadour. On jouait *Tartuffe* à Versailles, sur le théâtre du palais. Le sculpteur avait reçu une invitation du duc de Lavallière, directeur des comédiens ordinaires de Sa Majesté. Les comédiens ordinaires de Sa Majesté étaient, ce jour-là, madame de Pompadour, qui jouait Elmire; le duc de Nivernais jouait Tartuffe; les autres rôles étaient joués par mesdames de Sassenage, de Pons et de Brancas; par MM. de Meuse, d'Ayen, de Croissy et de Lavallière. Le prince de Soubise avait obtenu la faveur de souffler. Le marquis de Marigny, qui était encore M. de Vaudières, régnait despotiquement dans les coulisses. Coustou ne trouva pas sa Diane plus belle sous le costume d'Elmire. Toutefois, il aurait bien voulu, ce jour-là, jouer le rôle de Tartufe et même le rôle d'Orgon.

Coustou ne parvint pas à arracher de son cœur ce rêve insensé. M. de Marigny, devenu ordonnateur des bâtiments, le mit souvent de moitié dans la direction des Beaux-Arts. Il eut toujours à choisir dans tout ce qui se faisait. Il garda beaucoup de travaux, mais il prit beaucoup de praticiens; trop de travaux, et trop de praticiens surtout. Qu'eût dit son père, cet inépuisable Guillaume Coustou, qui avait été tué sous le travail, en le voyant soulever avec peine le ciseau laborieux d'une main paresseuse? Ne trouvant plus le bonheur à l'atelier, il chercha à s'étourdir en courant le monde et en trônant à l'Académie. Comme il continuait à signer beaucoup de travaux, on lui dit un jour le mot de Piron à l'archevêque de Paris: « J'ai vu votre fronton de Sainte-Geneviève, monsieur Coustou; et vous? »

Le sculpteur y avait à peine retouché quelques figures; mais pourtant le fronton est bien de lui, puisque Dupré n'a taillé la pierre que sur les dessins ou les plâtres du maître.

Il était né à Paris en 1716, il y mourut en 1777, recteur et trésorier de l'Académie. Il fut longtemps malade. Comme c'était le dernier des Couston, tout Paris fut attristé de sa fin prochaine. Le roi lui envoya M. Dangeville lui porter la croix de Saint-Michel. M. Dangeville croyait lui faire un grand honneur en montant son escalier de la part du roi; mais il rencontra dans sa chambre, assis familièrement au pied du lit, l'empereur Joseph II, qui n'avait pas voulu quitter Paris sans saluer les royautés des arts et des lettres. « J'aurais bien tort de m'en aller, dit Coustou, puisque me voilà en si bonne compagnie. »

L'orgueil le remit sur pied pour quelques jours; mais il retomba et mourut...

Comme son oncle Nicolas, il n'avait pas voulu se marier. Il laissait un frère architecte et inspecteur des bâtiments du roi. Il légua sa fortune à ses deux sœurs. La plus jeune, Ursule Coustou, qu'il appelait Ursuline, entretint avec lui une correspondance à chacun de ses voyages hors Paris. C'était madame de Sévigné qui écrivait à Voiture. Ce fut elle qui le soigna dans sa dernière maladie. « Ursuline, apporte-moi le pied de ma *Diane*, qui est sur la cheminée, » dit le mourant à sa sœur.

Ursuline savait toute l'histoire; il la lui avait racontée dans ses lettres. D'ailleurs, on avait dit partout que madame de Pompadour s'était déchaussée pour Coustou. « Tenez, mon frère, voilà ce pied coupable qui vous a détourné de votre chemin.—Vois donc, Ursuline, comme ce pied est fier et dédaigneux; on voit qu'il ne veut pas marcher sur la terre, il lui faut l'herbe fleurie des forêts. C'est là un vrai chef-d'œuvre. Mon pouce frémit encore, rien que d'y toucher; mets-le dans mon tombeau, si je n'en reviens pas. »

Couston n'en revint pas. Il est douteux que sa sœur ait songé à mettre dans son tombeau le pied de cette profane dont le souvenir n'était pas alors en bonne odeur de sainteté.

V

On trouve dans le dernier des Couston un peu de son oncle et beaucoup de son père; mais il n'avait ni la poésie ni le modelé du premier, ni le style vivant du second. La science lui tint lieu d'inspiration[1]. Le marquis de Marigny, qui s'y connaissait, voyant un jour son nom sur le piédestal d'une *Vénus*, dit avec son malin sourire: « Ah! Couston, où es-tu? » En effet, cet art charmant, si vrai dans son mensonge, était un art perdu. Qui la retrouvera, cette fleur de volupté antique répandue sur ce marbre blanc qui a, je ne sais comment, des tons bleus et roses? En voyant ces belles oubliées parmi nous qui les comprenons si peu, ne dirait-on pas qu'elles sont sorties du paradis perdu de la Régence? « Ah! Coustou, où es-tu? » Ce sera toujours le cri des fins connaisseurs qui n'ont pas le souci de la mode, quand ils s'arrêteront devant toutes ces nymphes d'après l'antique, que taillent nos Praxitèle de contrebande avec leurs ciseaux de fer. Nicolas Couston avait un ciseau d'or. Il est bien plus Grec que les Grecs de la révolution, que David et les siens. Il est bien plus antique, avec son goût français, que tous ceux qui copient l'antique. Celui-là qui imite *l'Iliade* n'imite pas Homère.

Coysevox avait donné la manière plutôt que le style à Couston; mais si Coysevox avait des aspirations vers la grâce mondaine, qui ne sera jamais la grâce sculpturale, il se préservait de ce penchant par un air d'innocence et une empreinte naïve qui ont bien leur prix; tandis que Coustou, plus spirituel et plus savant, moins primitif et moins familial, tomba dans le libertinage de la décadence, libertinage charmant pour les Athéniens de Paris, mais condamné par les Athéniens d'Athènes. Avant Coustou, le marbre de la sculpture n'avait pas été assez de la chair; avec Coustou, la chair ne fut plus assez du marbre. Il n'alla pas chercher ses images parmi les débris sévères du Parthénon, il les prit dans les fêtes parisiennes, aux bals de l'Opéra, à Versailles quelquefois, mais plus souvent dans la petite maison des roués. Ce n'est pas la passion du beau intérieur qui enflamme Coustou, c'est la volupté de la surface. Son marbre a des moiteurs d'alcôve, des efflorescences d'épiderme, des attractions électriques; son marbre a le duvet de la pêche, cette fleur de vie qui court sur tout ce qui respire. Pygmalion a animé sa statue, mais Galatée n'est plus une fille de l'Olympe ou une courtisane de la Régence; elle s'est baignée ce matin dans un bain d'eau de rose, elle a mis des mouches, elle est drapée comme une statue, mais elle attend la marchande de mode.

Faut-il les condamner, ces belles filles pétries de pâte d'amour, amoureusement caressées par ce fin ciseau? Certes elles n'ont pas cette sévère pudeur du marbre qui habille le nu des statues antiques, on les proscrirait de Lacédémone; mais aurait-on le courage de les répudier de Sicyone ou d'Athènes? On leur dirait sans doute: « Vous n'êtes ni déesses ni nymphes; vous ne franchirez pas le seuil des temples de Vesta, mais vous vivrez dans le demi-

[1] L'ancienne critique a dédaigné Coustou comme elle a dédaigné Watteau: c'était logique. Ceux qui ne comprenaient pas tout l'esprit et tout le charme de ces fêtes galantes que l'Arioste n'aurait pas mieux peintes, ne devaient rien comprendre à cet Olympe de Coustou, dont Boccace eût chanté toutes les figures. Gustave Planche, tout sévère qu'il fût, parce qu'il se croyait toujours un Grec réveillé parmi nous, s'arrêtait avec sympathie devant les nymphes de Coustou, et avouait que ces déesses de l'Olympe de Louis XIV condamnaient toutes les statues modernes égarées dans les Tuileries. « C'est du marbre et de la chair, disait-il; les autres ne sont ni chair ni marbre. » En effet, les statues modernes, à quelques exceptions près, sont pétries de je ne sais quelle matière blanchâtre que Michel-Ange lui-même ne ferait pas vivre. M. de Cormenin a jugé aussi Coustou avec sympathie: « Les étoffes voltigent, les cheveux se déroulent, les chairs palpitent; ce n'est pas à coup sûr la rigidité de l'art romain, ni la sereine noblesse de l'art grec, mais l'enjouement de la vie, l'allégresse riante de la beauté. Déesses-duchesses foulant de leurs mules de satin les nuages d'un olympe rococo. Cupidons marmots sevrés dans les ruelles, colombes becquetant des roses de camaïeux, tout un folâtre personnel de Tempé galante. »

jour des courtisanes. » Coustou lui-même ne serait pas banni de la République ; Lysippe le conduirait à son atelier après l'avoir mis en pénitence devant le Jupiter de Phidias, pour lui apprendre à tailler le marbre d'une main fière, et non à le chiffonner d'une main voluptueuse.

ARSÈNE HOUSSAYE.

CAUSERIE THÉATRALE.

Porte Saint-Martin. — YANKO LE BANDIT, *ballet en deux actes, par* M. THÉOPHILE GAUTIER. — *Musique de* M. DELDEVEZE. — Costumes d'après les dessins de M. Valerio. — Mesdemoiselles GUICHARD, BATTAGLINI, COUSTOU. — M. HONORÉ.

Théâtre-Lyrique. — *Représentation extraordinaire au bénéfice de* Mademoiselle NELLY.

La Porte-Saint-Martin vient de compléter son affiche par un ballet qui la met pour longtemps au beau fixe. Chaque soir, le spectateur ne s'en va qu'avec regret et d'un air qui semble dire : Ballerines aimables, je reviendrai ! Mademoiselle Guichard, un talent de premier ordre, est la personnification de la grâce du Nord, comme mademoiselle Coustou représente la lascivité du Midi. Mademoiselle Guichard danse sur des sommets ; elle nage sur des brouillards invisibles, car nous ne croirons jamais qu'en posant de temps en temps sur le sol le petit bout de son orteil, elle puisse arriver à garder, sans des secours mystérieux, un si prodigieux équilibre. Mademoiselle Coustou est plus vivante dans ses grâces ; elle se jette, tête baissée, dans les flots d'harmonie, comme un plongeur dans la mer. Elle étonne, elle fait haleter le public avec ses pirouettes si fines et si précipitées, qu'on croit avoir une légion de jambes dans sa lorgnette.

Au premier acte, les bandits que commande Yanko, poursuivis par une escouade de pandours, se sont réfugiés au cabaret de la Bruyère, où l'hôtesse les fait cacher dans sa cave. Le chef des pandours fait coller sur la muraille une affiche qui promet deux mille florins à qui livrera la tête du malfaiteur.

Une troupe de Tsiganes arrive ensuite à l'auberge. Des musiciens les accompagnent, et les bandits, insoucieux, se mettent à danser avec les bohémiennes. Yamini, la reine de la tribu, a des prétentions sur le cœur d'Yanko, dont les ballades populaires ont chanté la hardiesse et la générosité. Vassilia, une simple Tsigane, dispute à la reine l'amour du bandit. Vassilia triomphe, et Yamini, blessée dans son orgueil et dans sa passion, livre les brigands aux pandours. Après un combat terrible, et qui remplit la salle de poudre et de fumée, Yanko, guidé par Vassilia, prend la fuite au milieu du tumulte.

Le décor du deuxième acte nous transporte dans la Pasta, plaines immenses coupées de marais et de flaques d'eau. L'uniformité poétiquement désolée des contrées du bas Danube a été bien comprise et bien rendue par le décorateur. C'est là que les troupeaux vagabondent, c'est là que campent les Tsiganes. Au lever du rideau, les chariots sont dételés ; les hommes forgent des fers à leurs chevaux, les enfants apprennent à briser leurs membres pour faire des tours de force, les jeunes filles s'exercent à la danse. Vassilia amène Yanko dans le camp de ses frères : on le revêt des habits d'un musicien, et il va échapper aux recherches des pandours qui l'ont poursuivi jusque-là, quand Yamini, que la jalousie rend clairvoyante, le découvre et le dénonce. Les bandits sont enchaînés, malgré les supplications de Vassilia, qui invoque en vain les droits de l'hospitalité. Mais ce jour est le dernier du pouvoir d'Yamini, dont la royauté expire au coucher du soleil. A celle qui dansera le mieux la couronne d'Égypte et de Bohême (*in partibus infidelium*). Yamini danse, les yeux bandés, le célèbre pas des œufs, qui a valu trois salves d'applaudissements à mademoiselle Battaglini. Puis, vient le tour de Vassilia. Vassilia, servie par ses compagnes, emprunte ingénieusement leurs armes aux pandours, et coupe les liens qui retiennent les bandits. Ceux-ci terrassent leurs ennemis. Ils sont libres. Mais Yanko a été attendri du dévouement de la jeune fille. Il offre au serachanner, qui fait sa tournée, de se rendre sans coup férir, à la condition qu'on lui confiera un commandement. Le serachanner est trop heureux de délivrer son pays d'un brigand redoutable, en enrichissant son armée d'un excellent capitaine. Vassilia consentait à être la compagne d'un bandit, elle sera l'épouse d'un héros.

M. Honoré (Yanko) est à la fois un danseur, un comédien et un excellent maître de ballets.

Les ballets de M. Théophile Gautier ont cela de remarquable, que le poëte s'y retrouve jusque dans le tourbillon de la danse. *Giselle*, cette délicieuse féerie, dont les amoureux rêvent encore, a montré ce que peut être un ballet sous la plume de l'auteur d'*Avatar*.

Yanko, dont le sujet s'inspire des sauvages ballades de Lenau, nous fait espérer des merveilles de *Sacountala*, le ballet indien annoncé à l'Opéra.

L'auteur, oriental par vocation, réserve certainement de grandes surprises de détails et de mise en scène au public parisien.

La musique d'*Yanko* est de M. Deldevèze. Elle renferme de fort jolis motifs ; l'ouverture est parfaitement orchestrée : M. Deldevèze ne manque ni de goût, ni d'inspiration. Les costumes ont été dessinés par M. Valério, un grand artiste qui vous campe un bachi-bouzouq comme personne au monde. Ainsi ces costumes ne sont pas seulement splendides, ils sont encore d'une rigoureuse exactitude.

Le Théâtre-Lyrique a donné lundi une représentation extraordinaire au bénéfice de mademoiselle Nelly, la charmante actrice des Variétés. Cette soirée marquera dans les fastes du boulevard du Temple. Tamberlick, Bataille, y avaient attiré cette foule enrubannée, chargée d'éventails, de poudre de riz et de pierreries, qu'on est convenu d'appeler tout Paris.

Si mademoiselle Nelly n'avait déjà des qualités qui sont autant de promesses pour l'avenir, elle serait obligée de faire son chemin—rien que par reconnaissance.

AURÉLIEN SCHOLL.

CORRESPONDANCE.

Mon cher Edouard[1],

Je viens de lire *L'Artiste* au fond des provinces, après avoir, comme le président de Brosses, déjeuné d'un Titien et d'un Véronèse.

Le travail très-étudié d'Auguste Desplaces sur la Comédie-Française, que publie aujourd'hui *L'Artiste*, m'a rappelé que j'avais vécu six à sept ans dans ce pays-là.

Auguste Desplaces m'accuse un peu d'avoir vécu à la Comédie-Française dans le *far niente* des Décamérons, plus préoccupé de donner au public des programmes de satin blanc que des chefs-d'œuvre.

Comment, mon cher Edouard, as-tu imprimé un si beau paradoxe, toi qui me disais que rien ne réussit moins que le succès ?

Si je voulais répondre, je crois que j'aurais raison en peu de mots. Je crois même qu'on ne me donnerait pas tort à la Comédie Française, où pourtant M. Empis a eu le talent de ne pas me faire regretter.

Quand le président de la république daigna m'appeler à la direction du Théâtre-Français, voici quelle était la situation : des dettes devenues proverbiales, des décors surannés, un orchestre silencieux, un répertoire invraisemblable et un public absent. Le jour de mon entrée (c'était dans la meilleure saison de l'année), la recette était de 250 fr., et on donnait, si j'ai bonne mémoire, *l'Aventurière* et *le Barbier de Séville!* deux vraies comédies, la prose et les vers.

J'ai ramené mademoiselle Rachel, qui, pendant ma direction, a joué plus qu'elle n'avait fait jusque-là. C'est sur ma prière qu'elle a interprété pour la première fois la poésie contemporaine, à commencer par Victor Hugo. J'étais l'ennemi de M. Ponsard: c'est par ma seule volonté que *Charlotte Corday*, un chef-d'œuvre, a été reçu et joué cinquante fois. C'est encore par ma volonté qu'une autre tragédie de lui, — *Ulysse*, — a été montée avec un grand luxe de décors et avec ces beaux chœurs de Gounod, qui ont révélé à la France un grand musicien de plus. Cela a coûté 30,000 fr. au Théâtre-Français, sans qu'un seul sociétaire ait exprimé un regret, car on est bien élevé dans ce pays-là.

[1] Bien que cette lettre me paraisse plutôt adressée à moi qu'au public, je la donne à titre de document.

Ed. H.

J'ai tenté quelques hardiesses, même *le Carrosse du Saint-Sacrement*, de M. Mérimée; même *le Chandelier*, de M Alfred de Musset; même *Valeria*, de MM. Maquet et Lacroix; même *les Entr'actes de la Comédie de Molière*, de M. Alexandre Dumas.

J'ai décidé Jules Sandeau à débuter au théâtre: *Mademoiselle de la Seiglière* restera au répertoire.

Qui n'ai-je pas joué parmi les vaillants et les jeunes, parmi les illustres et les consacrés? *Le Cœur et la Dot*, de M. Mallefille, après *les Contes de la Reine de Navarre*, de M. Scribe; *le Gâteau des Reines*, de M. Léon Gozlan, après *la Gabrielle*, de M. Émile Augier; *les Caprices de Marianne*, d'Alfred de Musset, comme *la Bataille de Dames*, de M. Ernest Legouvé; *Péril en la Demeure*, de M. Octave Feuillet, comme *Lady Tartuffe* ou *la Joie fait peur*, de madame Émile de Girardin. Qui n'ai-je pas joué?

Les vivants ne m'ont pas empêché d'étudier le répertoire ancien et de reprendre parmi les œuvres des maîtres celles qui sont toujours contemporaines, comme le *Bourgeois gentilhomme* de Molière, pour ne citer qu'un chef-d'œuvre. Par exemple, j'ai relégué dans les catacombes tous les fantômes tragiques ou comiques qui, depuis Campistron jusqu'à Andrieux, ont traîné leurs suaires sur le théâtre.

Voilà ce qu'Auguste Desplaces aurait pu se rappeler, car je lui avais donné ses entrées à lui, comme à tous ceux qui sont ou qui seront du bataillon sacré. Quand M. Ingres offrait, il n'y a pas longtemps, un de ses tableaux au musée de la Comédie-Française, il n'oubliait pas que j'avais inscrit le nom de madame Ingres à côté du sien, afin qu'en venant à la Comédie il pût se croire tout à fait chez lui.

Le reproche d'Auguste Desplaces me rappelle un autre reproche que les petits journaux ont répété plus d'une fois, c'était d'avoir *fait de l'argent*, comme on dit dans le style cabotin. J'ai fait de l'argent, j'imagine, tout en faisant de l'art. J'ai joué les grands maîtres du répertoire et les auteurs contemporains. Est-ce ma faute si on ne fait plus aujourd'hui le *Cid* et le *Misanthrope?* Le comité de lecture n'a pas les oreilles si longues qu'on se l'imagine. On fait ce qu'on peut et on joue ce qu'on peut. J'ai joué cent pièces nouvelles; il en restera quatre au répertoire, c'est beaucoup. J'ai créé toute une famille de nouveaux sociétaires: Bressant, Got, Delaunay, Madeleine Brohan, Judith, Nathalie, dix autres consacrés par le public, sans oublier cette quasi-sociétaire, mademoiselle Plessy, que j'ai rappelée de Saint Pétersbourg. Mais qu'aurait-on dit si je n'avais pas fait d'argent? Qui est-ce qui aurait payé les dettes du théâtre? Est-ce donc un grand crime que d'avoir doublé les recettes et triplé le droit des auteurs, renouvelé les décors, mieux payé tout le monde, même le chef d'orchestre, car tu n'oublies pas qu'en donnant le sceptre de l'archet au sublime Offenbach, j'ai forcé le spectateur rebelle à écouter les trois violons du Théâtre-Français.

Je ne sais pas pourquoi je t'écris tout cela. C'est si loin de toi, c'est si loin de moi, c'est si loin de tout le monde! Voilà en quoi la province, mon cher Édouard, est supé-

rieure à Paris, c'est qu'elle donne le temps d'écrire des lettres inutiles. Il y a si longtemps que je ne suis allé à la Comédie-Française, que je n'en sais plus le chemin. Un philosophe a dit que nous mourions tous les cinq ans, ce que je suis tenté de croire, car je suis déjà mort bien des fois, et c'est tout au plus, quand je me réveille à une nouvelle vie, si je me retouve dans la vie ancienne.

Je t'embrasse et je retourne à mon autre répertoire. Théo va faire les douze dieux de la peinture, j'ai beau chercher, je n'en trouve que sept.

ARSÈNE HOUSSAYE.

VENTE DE MADEMOISELLE RACHEL.

Si vous passez au boulevard Montmartre, arrêtez-vous devant l'exposition permanente de Goupil et regardez un peu la foule qui regarde : elle reste là, silencieuse et recueillie, devant un fusin largement conçu, largement exécuté, dernier et suprême hommage du talent viril d'une grande artiste aussi, de madame O'Connel, à l'illustre tragédienne défunte.

C'est bien là cette tête que nous trouvions à la fois et charmante et sublime, mais ces yeux, dont l'éclat métallique, insoutenable, éblouissait une salle entière, ces yeux adorés sont à jamais fermés ; sa pauvre tête décolorée s'incline mollement dans un éternel repos, et ces mains, ces pauvres mains, jadis si belles, si royales de forme, si pures de modèle, sont étendues, effrayantes de maigreur et de pâleur diaphane : oui, c'est bien ainsi qu'elle a dû se parer et se draper pour le dernier rôle; elle savait si bien mourir! .. Vous vous rappelez *Adrienne*... Elle seule savait donner à ce fantôme odieux qu'on appelle la Mort cette splendeur et cette poésie; elle seule savait se faire belle pour le cercueil.

Mais cette famille inconsolable qui se pressait autour d'elle, au temps de sa puissance, qui l'entourait de sa tendresse, de ses soins délicats et désintéressés, cette famille qu'elle aimait tant, pour qui elle a tant fait, au moins elle conserve gravé au plus profond du cœur le souvenir de celle dont le nom était et sera éternellement sa gloire et sa splendeur. Tous ces mille riens qui sont tout dans la vie d'une femme élégante, tous ces bijoux qui venaient d'une main royale ou d'une main amie, ces diadèmes, ces bracelets, ces colliers d'or et de diamants qu'elle portait splendidement aux grands jours de Roxane ou d'Hermione, tous ces souvenirs de gloire, toutes ces reliques, tous ces trésors, qu'en a-t-on fait?

Oui, sans doute, respect, tendresse, reconnaissance, religion du souvenir, ce sont de grands mots, des mots très-sonores, très-éclatants; mais en bonne conscience passent et doivent passer avant quelques mots plus précis et plus exacts: intérêts des mineurs, comptes de tutelle, conseil de famille, etc., etc. Aussi que fait-on et que doit-on faire en pareil cas? On appelle les fripiers, les crieurs, les experts, on fait de grandes affiches, comme dans les temps de *Phèdre* et d'*Andromaque*, et puis, tous ces trophées, ces prétendus souvenirs, ces soi-disant reliques sont étalés, débattus entre les revendeuses et les duchesses, disputés par les marchandes à la toilette et les filles de marbre, tout cela défile devant l'inexorable marteau d'un commissaire-priseur jovial, qui trouve un mot spirituel et facétieux à chaque enchère excessive; tout cela disparait, tout, jusqu'à son linge, jusqu'à ses gants, jusqu'à ses bas et ses pantoufles, et ses costumes de théâtre, et sa *guitare* qui la faisait vivre avant la *Vendéenne*, et jusqu'à ses rôles d'étude que la Comédie aurait dû conserver à tout prix; tout cela est aujourd'hui éparpillé aux quatre coins du globe, qu'elle remplissait de son nom : ainsi passent les gloires du monde!

C'était triste, croyez-le, cette dernière représentation à la place Royale. Dans ces beaux salons qu'*elle* avait aimés se pressait une foule avide, curieuse de voir comment se logeait, s'accommodait, s'habillait une comédienne.

Et cette représentation a duré vingt grands jours.

Pauvre grande artiste! Quel tumulte! quelles réclames! quelles indiscrétions! quel bruit scandaleux autour de son cercueil!

Enfin, et heureusement, la famille inconsolable retire de cette profanation quelques faibles dédommagements, car *la vente a réussi*.

Vous en jugerez par quelques prix.

Le linge, la garde-robe et les dentelles n'ont eu d'autre succès que celui mérité par leur admirable condition; la curiosité, le souvenir n'y ont été pour rien.

Les vins, les meubles, ... passons.

Parmi les porcelaines, une tasse à déjeuner et sa soucoupe, provenant de mademoiselle Clairon, 150 fr.

Un service à café en porcelaine de Sèvres, nécessairement moderne, orné des portraits des grands peintres d'autrefois, 400 fr.

Un éventail garni de pierreries, 600 fr.

Un très-beau coffre en malachite et bronze doré, offert par l'impératrice de Russie, en 1854, à Saint-Pétersbourg, 2,500 fr.

Un charmant cachet en argent, Gros-René et Marinette : *Rompons-nous?* .. délicatement ciselé, 150 fr. seulement, a dû être acheté par Augustine Brohan.

Deux belles miniatures de Petitot, Corneille et Racine, n'ont été vendues que 600 fr. C'est pour rien, quand on compare ce prix à ceux obtenus par des miniatures de Rosalba, de Halle ou de Sicardi dans les dernières ventes.

Une montre en cuivre ovale, de 1571, avec portraits et sujets gravés, précieux bijou ayant appartenu à l'impératrice Elisabeth de Russie : rachetée 505 fr. pour la Russie.

Deux beaux vases en porcelaine de Tournai, 1,100 fr.

Deux coupes en argent ciselé et doré, avec inscriptions commémoratives, offertes à Rachel en 1854, par la jeunesse moscovite, 1,200 fr.

Une garniture de toilette en porcelaine du Japon, 700 fr.; une autre très-riche, en émail de Chine, 1200 fr.

Une coupe en argent ciselé, enrichie de pierres précieuses, avec les portraits en ronds-bouts de B. Cellini, Bernard Palissy, Michel-Ange, Finiguerra, etc., aussi admirable de composition que merveilleuse de fini, d'exécution, a été donnée au prix de 1,050 fr.

Nous n'assistions pas à cette vacation, mais nous espérons que la guitare formant le dernier numéro a été retirée. Voici du reste le renseignement fourni au catalogue par la famille éplorée :

« Cette guitare, devenue historique, est celle sur laquelle

s'accompagnait la petite Elisa Félix, alors qu'elle n'était pas encore devenue la grande mademoiselle Rachel. »

L'argenterie française, magnifique, on le sait, s'est vendue fort cher; l'argenterie russe n'a pas obtenu un moindre succès.

Un nécessaire de toilette, pesant 4444 gr.: 2,775 francs. Paul d'Ivoi raconte à ce sujet l'anecdote suivante :

« Lorsqu'en 1854 Rachel alla en Russie, elle donna quelques représentations à Moscou. Tous les grands seigneurs russes lui offrirent leur palais à Moscou. Ce fut celui du prince Gortschakoff qu'elle choisit. Elle le trouva somptueusement préparé pour la recevoir, avec une multitude de gens pour la servir, des chevaux, des voitures, des populations de laquais, de cuisiniers, de cochers; en un mot, toutes les somptuosités orientales de la vie de grand seigneur russe étaient mises à sa disposition.

« Le prince Gortschakoff, lorsqu'elle partit, voulut lui témoigner sa reconnaissance de ce qu'elle avait daigné accepter son hospitalité, et il lui offrit un très-beau nécessaire de voyage dont toutes les pièces étaient en argent et ornées de nielles de Toula représentant des scènes de la vie russe, des costumes, des vues de villes, des sites, des monuments. Sur le couvercle du nécessaire, une grande plaque d'argent niellé représentait le palais habité par Rachel à Moscou, avec cette inscription : *Bonbonnière Rachel, Moscou*, 1854. »

Quelques bijoux ont été achetés par les riches amateurs lord Hertford, Rothschild, M. Seilliere, etc. En général, tout a été chaudement disputé et bien payé.

Une bague en or, montée d'une émeraude et de douze brillants, offerte par l'empereur de Russie en 1854, 1,620 fr.

Un bracelet en or, monté de brillants et rubis, avec portrait de mademoiselle Mars, par madame de Mirbel, 800 fr. seulement.

Le fameux bracelet en or, serpents enlacés, émail et brillants, offert par la reine d'Angleterre, avec l'inscription : *Victoria, reine, à Rachel*. 7,800 fr.

Une broche à pendeloques, montée de brillants, rubis et perles fines, offerte par l'empereur Napoléon III, 2,370 fr.

Un bracelet en or et pierres fines, 7,510 fr.

Une broche en forme de colimaçon, montée de brillants, rubis et perles fines, 6,100 fr. (Offerte par l'empereur Nicolas, à Saint-Pétersbourg, 1854.)

Broche avec pendeloques en opales, roses et cinquante-quatre brillants, offerte par l'empereur Nicolas, à Berlin, 1854. 3,770 fr.

Bracelet-bandeau, en forme de couronne, garni en brillants, 5,400 fr.

Bracelet formant demi-collier, garni de turquoises et brillants, 6,400 fr.

Trois broches et aiguillettes, montées en brillants et formant un riche bouquet de corsage, 10,000 fr.

Deux broches avec brillants en poires, montées en fuchsias, 13,700 fr.

Rivière de trente-deux gros diamants, 21,800 fr.

La partie la plus intéressante peut-être de la vente était celle des costumes !

Mais cela s'est passé en famille, c'est-à-dire entre fripières et marchandes à la toilette: pas un artiste n'était là.

Écoutons encore Paul d'Ivoi, dans son intéressante chronique du *Courrier de Paris*: « Pendant que les acquéreurs s'emparaient de ces défroques, les pliaient en paquets et les emportaient, il nous semblait voir passer, comme des ombres vagues, les âmes des rôles de Rachel, pauvres âmes vendues qui s'en allaient se cacher au fond de l'arrière-boutique de quelque revendeuse. Nous avons vu ainsi passer Rachel dans tous ses rôles, à mesure qu'on vendait ses dépouilles: le manteau et la tunique de Phèdre, les fourrures de l'altière Catherine II, le somptueux costume de la Vénitienne Thisbé, le costume splendide de Cléopâtre, l'armure de Jeanne d'Arc, la virginale tunique blanche de Virginie, la stola rose de la courtisane Lesbie, le peplum de Lydie, les paniers d'Adrienne Lecouvreur. Car on a tout vendu: les dépouilles de Rachel, ses armes et ses bagages, ses couronnes, ses sceptres, ses glaives, le voile d'Iphigénie et l'armure de Jeanne, la coupe de Rodogune, les remords de Phèdre, les colères d'Hermione, les baisers de Lesbie, ses délires, ses larmes, ses douleurs.

Les costumes se sont très-mal vendus en commençant. Ils ont été poussés plus activement ensuite. Leurs prix ont varié entre cinquante et quatre cents francs.

Puis est arrivée la bibliothèque, les pièces de théâtre avec envoi d'auteur, dédicace en prose, en vers, et surtout les pièces ayant servi à l'illustre tragédienne pour l'étude de ses rôles. Celles-ci ont eu des fortunes diverses; en voici la liste:

Cinna, 27 fr.
Les Horaces, 70 fr.
Andromaque, 125 fr.
Tancrède, 47 fr.
Iphigénie, 48 fr.
Mithridate, 53 fr.
Bajazet, 78 fr.
Esther, 67 fr.
Nicomède, 63 fr.
Marie Stuart, 80 fr.

Ariane, avec variantes et notes manuscrites autographes de Rachel, 83 fr.

Le Cid, avec deux notes autographes manuscrites, dont une signée : Rachel. 575 fr.

Frédégonde, 70 fr.
Polyeucte, 360 fr.
Phèdre, 1,200 fr.

Angelo, exemplaire chargé de notes et variantes, à l'encre et au crayon, manuscrit autographe, 580 fr.

Britannicus, 200 fr.
Misanthrope, 95 fr.
Athalie, 220 fr.
Don Sanche d'Aragon, 100 fr.

Virginie, avec quelques notes au crayon de la main de Rachel, 300 fr.

Catherine II, 85 fr.
Le Vieux de la Montagne, 95 fr.

Adrienne Lecouvreur, avec deux notes assez longues, autographes manuscrites, 1,250 fr.

Enfin *Cléopâtre*, 280 fr.

Il manquait à cette collection la *Judith* de madame de Girardin, jouée pour la première fois le 24 avril 1843.

Berénice, jouée le 6 janvier 1844.
Oreste, joué le 6 décembre 1845.
Jeanne d'Arc, de Soumet, jouée le 4 mars 1846.

Lucrèce, de Ponsard. — Première représentation, à la Comédie-Française, le 24 mars 1848.

Le Moineau de Lesbie. — Première représentation le 22 mars 1849.

Mademoiselle de Belle-Isle. — 25 janvier 1850.
Horace et Lydie. — 19 juin 1850.
César et Cythéris, de J. Lacroix. — 4 janvier 1851.







Valéria, de J. Lacroix et Maquet.—28 février 1852.
Diane, d'Émile Augier.—19 février 1852.
Louise de Lignerolles.—6 mai 1852.
Lady Tartuffe.—10 février 1853.
Rosemonde.—21 novembre 1854.
Enfin *la Czarine*, de Scribe.—15 février 1855.

Ce qui complète les trente-neuf pièces formant le répertoire de la grande artiste, lesquelles trente-neuf pièces, du 12 juin 1838 au 23 mars 1855, ont été jouées 1,068 fois par elle, et ont rapporté à la Comédie-Française la bagatelle de 4,394,231 fr. 10 c.

Laissez-la reposer en paix, maintenant; la toile est baissée.

P. DESCHAMPS.

NOUVELLES DE L'ART.

La vente des onze tableaux de M. Diaz a eu lieu mercredi en présence d'un grand nombre d'amateurs et d'artistes. Elle a atteint le chiffre de 36,600 fr.

Voici les prix de chaque toile :

1.	*La Rivale*.	1,280 fr.
2.	*Forêt de Fontainebleau*.	2,850
3.	*Le Réveil de Jésus*.	2,720
4.	*Jardin d'amours*	2,450
5.	*L'Amour puni*.	4,750
6.	*Vénus et Adonis*.	2,500
7.	*Présents d'amours*.	2,750
8.	*La Charité*.	3,400
9.	*Vallée de la Sole*.	3,800
10.	*Galatée*.	6,400
11.	*La Fee aux joujoux*.	3,700

M. Philoxène Boyer a clos tout ensemble, l'autre semaine, par une improvisation brillante, et son étude sur Balzac, et la série de ses conférences. Dans une péroraison émue il a rappelé sur quels thèmes habituels et favoris il avait porté les investigations de sa parole, vers quelles cimes rayonnantes il avait tendu les regards de son auditoire. Tandis que les vagues toujours montantes de l'industrie entraînent le monde contemporain, la poésie est le phare, la lueur suprême qu'il s'obstine à saluer sur les écueils du rivage. Noble souci, pur enthousiasme auquel nous ne refusons guère d'applaudir.— Le Cours de M. Philoxène Boyer a eu surtout ceci d'intéressant qu'il est et restera unique en son espèce. Quand M. de Martignac avait parlé, de cette voix musicale et douce qui était son charme, dans les Chambres de la Restauration, Charles X disait le soir avec une ironie aimable : « Avez-vous entendu la Pasta ? » M. Philoxène Boyer, si éminemment artiste d'ailleurs, ne rappelle point, lui, la Pasta. Comme l'orateur antique, il aurait même besoin que le joueur de flûte se tînt derrière lui, réglant et modérant les intonations et les exaltations du discours. C'est égal; on le suit avec transes, mais avec un vif intérêt dans ces courses à fond de train où il se lance sur les crêtes de son sujet. Dans ce fauteuil, sur ce trépied où il s'agite, il fait décrire à sa parole des courbes si audacieuses qu'on doute un instant du résultat; mais le ramier téméraire reparait bientôt, tenant dans son bec vainqueur le rameau sacré.

Jeudi et vendredi derniers a eu lieu, à l'Hôtel Drouot, l'exposition de la collection de Lablache. A l'attrait des belles choses réunies par le collectionneur se joignait l'intérêt que l'artiste et l'excellent homme avait su éveiller chez tous ceux qui ont eu le plaisir de l'approcher. Lablache avait le goût des belles choses et aimait à s'entourer de toutes les élégances que lui permettait de se donner un des plus magnifiques talents qui aient illustré la scène lyrique. Tableaux, bronzes, chinoiseries, argenterie richement ciselée, bijoux, boîtes et tabatières de toute espèce, telles sont les principales divisions du catalogue de cette vente, rédigé par M. Manheim avec cette sûreté de goût et cette réserve que j'ai déjà eu occasion de signaler et de louer.

Parmi les tableaux, le nº 331 est sans contredit le plus important. C'est une copie réduite de la composition de *Jésus chez le Pharisien*, de Paul Véronèse, qui est à Venise. Les fonds, l'architecture et le ciel sont d'une lumière et d'une légèreté extrêmement remarquables. Je n'en dirai pas autant des personnages dont la touche un peu lourde peut faire douter de l'authenticité de l'attribution. Si c'est un Véronese, il est médiocre; si c'est une copie, elle est magnifique. Ce tableau vient de la collection Wilmore. J'ajouterai que le cadre en bois sculpté et doré qui l'entoure est un remarquable morceau d'ébénisterie. Le nº 335, porté aux inconnus, est l'ébauche de Clément Boulanger pour son tableau de *la Fontaine de Jouvence*, qui eut un grand succès vers 1835.

Les brillants et pierres de couleur montés, cadeaux des princes et des rois à l'artiste, sont d'un choix des plus fins. J'indiquerai l'émeraude nº 5, le saphir un peu sombre nº 10, le saphir d'une eau si limpide nº 11, et le rubis nº 12, d'un rouge si transparent, mais légèrement teinté de roux. Plusieurs de ces bagues ont la dimension d'une cuvette de montre et rappellent les fulgurantes toilettes de cet excellent *don Magnifico*.

Lablache était connu depuis longtemps comme collectionneur de tabatières, et je ne connais guère à Paris que M. Soret dont la collection puisse lutter avec les soixante-dix-sept boîtes exposées dans les vitrines de la salle nº 5. Elles mériteraient toutes d'être longuement décrites; mais le temps et l'espace ne me permettent de faire qu'une rapide nomenclature des plus belles parmi ces raretés.

Le nº 43, en agate orientale sur fond rose, est d'une richesse et d'une rareté inouïes plutôt que d'un goût très-délicat. Nº 45, grande boîte ovale, en or émaillé; émail à sujets galants; genre Leprince. Charmante boîte très-riche, et d'un excellent goût. Nº 47, grande boîte ovale, mosaïque en lapis-lazuli, émail attribué à Petitot, portrait d'Henriette d'Angleterre. Je crois l'émail moderne; mais il est d'une rare finesse, et égale certainement ceux de l'artiste auquel il est attribué. Nº 49, grande boîte rectangulaire; fond guilloché, paysages émaillés. Travail de Dresde. Les peintures sont d'une remarquable finesse; c'est une pièce d'une extrême rareté et peut-être unique. Nº 55, boîte ovale en lapis, ornée de brillants. La monture est d'un goût des plus délicats. Nº 56, boîte en laque du Japon. Le laque est d'une extrême finesse, quoiqu'un peu usé. Le nº 96, boîte octogone, est le *nec plus ultra* de la finesse en fait de laque. Nº 60, magnifique portrait de l'acteur Garrick, par Thouron. Le Nº 61, bien que signé de van Blarenberghe, ne lui fait pas honneur. Quand Blarenberghe voulait augmenter un peu ses dimensions habituelles, il échouait. Nº 76, boîte ronde en vernis Martin. Vigoureux, harmonieux le plus beau que l'on puisse voir; personnages un peu trop grands. Nº 79, charmante miniature de femme. Les numéros 87 et 88 en

piqué dit de Venise, ne sont pas de premier choix. Ceux de la vente Montebello étaient supérieurs. Nos 115 et 116, jolies boîtes : l'une en porcelaine de Sèvres, l'autre en porcelaine de Saint-Cloud.

Parmi les autres divisions, je citerai en courant : le no 193, béquille de canne en jaspe ornée de brillants et de rubis ;—le no 222, Christ en ivoire d'un beau caractère de tête ;—le no 261, deux charmantes coupes en céladon ancien à ornements en relief ;—le no 264, deux très-petits seaux en ancien craquelé, forme ronde ;—et le no 266, tasse et son couvercle, fond rouge brique et dessins gaufrés.

Tels sont les principaux objets qu'un rapide examen nous a permis de distinguer dans cette exposition, où tout, je le répète, valait la peine d'être décrit.

Comme toutes les villes dont nous avons déjà donné la liste, Caen aura en 1858 son exposition des beaux-arts. Le programme que nous recevons, et que le défaut d'espace ne nous permet pas de reproduire *in extenso* fait connaître qu'elle s'ouvrira le 15 juillet et durera jusqu'au 15 août.

Les œuvres envoyées à l'exposition seront soumises à l'appréciation d'un jury d'examen composé de membres de l'Institut.

Les œuvres admises aux expositions de Paris seront reçues de droit.

Les récompenses consisteront en médailles d'or, d'argent, de bronze et en mentions honorables. Enfin le port des ouvrages sera, pour l'aller et le retour, compris dans les frais généraux de l'exposition.

L'organisation de cette solennité est confiée aux soins de la société des Beaux-Arts de Caen, qui a pour président M. F.-G. Bertrand, et pour secrétaire M. Hippeau.

M. Delbergue vendra la semaine prochaine une collection d'estampes qui sera la plus belle de la saison. Elle appartient tout entière au burin français du XVIIIe siècle. Elle couronnera dignement la série des ventes les plus curieuses, et complétera, en quelque sorte, les succès que la gravure a obtenus à l'Hôtel Drouot.

Baudouin ouvre la marche, Baudouin surnommé le peintre et le poëte des boudoirs par ses héros et ses héroïnes de ruelles. On a beaucoup gravé d'après cet artiste. Nous avons *le Poëte Anacréon*, gravé par Delaunay ; *le Soir*, avec la *remarque*, par de Ghendt ; *le Lever*, par Massard ; *la Toilette*, par Ponce ; *le Danger du tête-à-tête*, par Simonet ; *l'Épouse indiscrète*, par Delaunay ; *le Jardinier galant*, par Helman ; *le Coucher de la mariée*, par Moreau le Jeune ; *le Fruit de l'amour secret*, par Voyez Junior, etc. ; toutes pièces en toute marge, toutes eaux-fortes pures et plusieurs avant toutes lettres : toutes les plus belles pages de Baudouin.

Les Boucher sont magnifiques. C'est *la Dormeuse*, gravée par Bonnet ; *la Porte secrete des amoureux*, par Charbonnier ; *la Femme nue assise sur un lit*, tenant des fleurs, par Demarteau ; *l'Infortunée pourvoyeuse*, par Duverbret ; *la Dame nue assise sur un lit*, par Fessard, en toute marge et superbes épreuves.

Le Baiser napolitain, *la Colombe chérie*, *l'Espagnolette*, de Caresme, gravés par Flipart, sont trois jolies pièces. Un grand nombre de portraits gravés sur les dessins de Cochin, artiste en grande vogue et dont les tableaux sont précieux pour l'histoire, figurent dans cette collection à côté des morceaux les plus hardis, les plus singuliers, les plus curieux, les plus spirituels de Debucourt, qui nous a laissé des scènes carnavalesques si originales des temps de la Révolution et du Directoire. Qu'y a-t-il de plus gracieux que *la Promenade de la Galerie du Palais-Royal*, gravée en couleur, que cette réunion de charmants costumes d'hommes et de femmes de 1787 ? Et *la Promenade du Jardin du Palais-Royal*, en cette même année 1787 ? C'est incomparable. Viennent ensuite du même : *la Bénédiction paternelle ou le Départ de la mariée*, en 1795 ; le fameux *Menuet de la mariée* ; les *Visites*, etc., pièces gravées en couleur et plusieurs sont assez rares.

Ch. Eisen, avec son *Bal chinois*, *chez François*, gravé par Lebas ; *le Jour du mariage et la Nuit du mariage*, gravés par Patas ; Fragonard, avec son *Pot au lait renversé*, et sa *Bascule*, et son *Colin-Maillard*, gravé par Beauvarlet ; Greuze avec ses intérieurs de famille gravés par Beauvarlet, Deschamps, Binet, Cars et Jardinier, Gaillard, Hubert, Ingouf, etc, tiennent une belle place dans cette collection. Y a-t-il beaucoup de personnes qui connaissent *les Mœurs du temps*, de Freudeberg, avec cette épigraphe : *On épouse une femme, on vit avec une autre, et l'on n'aime que soi ?...* Ce sont les mœurs de tous les temps ! Cette pièce, gravée par Ingouf, est très-curieuse et extrêmement rare.

Nous citerons encore les intérieurs de ménage, d'après Huet ; les scènes champêtres de bonne compagnie, d'après Laucret ; les galanteries de Lawrence, notamment *les Nymphes scrupuleuses*, *la Balançoire mystérieuse*, avant la lettre et avant *le flot*, *l'Heureux moment*, etc. Mais, il nous faudrait tout citer, et tout nous manque, espace et temps. Pater, l'aimable Pompadour, Queverdo, les deux Saint-Aubin, Watteau, l'éternel, l'inépuisable Watteau, ont autant de droits que pas un autre à être signalés à l'attention des passionnés de la gravure française du XVIIIe siècle. Des costumes d'anciens opéras, aussi riches que galants, des robes de trois mètres d'envergure, des coiffures de trois pieds de hauteur, imitant le mont Blanc avec forêts, torrents et chalets, couronnant les têtes des femmes à la mode de ce temps-là, doivent nécessairement piquer la curiosité des artistes et des historiens des mœurs et coutumes de la nation française de 1720 à 1805.—On ne connaît bien un peuple, son esprit, son caractère, sa grandeur, qu'en étudiant ses costumes... Avec des habits de soie de toutes les couleurs, la poudre et les breloques, nos pères étaient les plus aimables jaseurs du monde et ils ont été des héros à l'occasion. Nous, avec nos habits noirs étriqués, notre chapeau noir, nous avons des humeurs noires et nous voyons tout en noir.

On vendra samedi prochain, à l'hôtel Drouot, quatorze nouvelles toiles, peintes par M. L. Coignard, qui a étudié d'après nature, dans les riches pâturages de la Normandie.

Gravure du numéro :

CHEF ALBANAIS (Camp de Kalafat),

Eau-forte de M. Valério.

Les souscripteurs de *L'Artiste* n'ont pas oublié *les Bacchi-Bouzoucqs de l'armée d'Anatolie* avec lesquels l'eau-forte de M. Valério leur a récemment fait faire connaissance. *Le Chef Albanais* que nous publions aujourd'hui est une nouvelle page détachée du carnet du peintre voyageur. Les qualités de l'œuvre sont les mêmes : le caractère des types est également conservé, et peut-être y a-t-il plus de sentiment dans le visage de ce soldat qui, appuyé contre un canon, savoure avec une gravité orientale toutes les mélancolies de la guerre.

Le directeur : ÉDOUARD HOUSSAYE.

TABLE DES MATIÈRES.

JANVIER, FÉVRIER, MARS ET AVRIL 1858.

NOUVELLE SÉRIE. — TOME TROISIÈME.

TEXTE.

3 Janvier 1858.—Première livraison.

EDOUARD HOUSSAYE. *L'Artiste* en 1857....... 2
LOUIS RATISBONNE. Galerie du XIXe siècle. —X—Alfred de Musset....... 5
THÉOPHILE GAUTIER. La Rue Laffitte....... 10
ARSÈNE HOUSSAYE. Quatuor de comédiennes. —I. Mademoiselle Duclos.—II. Mademoiselle de Seyne....... 13
GEORGES DUPLESSIS. Nécrologie.—Deveria... 17
HENRY MURGER. Causerie dramatique....... 19

10 Janvier.—Deuxième livraison.

THÉOPHILE GAUTIER. Louis XIV et Molière. Tableau de M. Ingres....... 21
ERNEST FEYDEAU. Les Quatre Saisons.—L'Automne....... 25
ARSÈNE HOUSSAYE. Quatuor de comédiennes. —III. Mademoiselle Quinault.—IV. Mademoiselle Olivier....... 29
GEORGES NIEL. Cours du Collége de France.—M. Philarète Chasles....... 31
GEORGES DUPLESSIS. Bibliographie....... 32
HENRY MURGER. Causerie dramatique....... 33

17 Janvier.—Troisième livraison.

W. BURGER. Révision du Catalogue des tableaux du Musée de Paris....... 37
PAUL MANTZ. Livres d'art.—Études sur les beaux-arts, par M. F. de Mercey....... 49
TH. DE BANVILLE. L'Ode immortelle, — à M. Théophile Gautier....... 45
J.-A. DREOLLE. Hôtel Drouot....... 46
HENRY MURGER. Causerie dramatique....... 48
THÉOPHILE GAUTIER. Nouvelles de l'art....... 50

24 Janvier.—Quatrième livraison.

W. BURGER. Révision du Catalogue des tableaux du Musée de Paris. (Suite.)....... 53
ERNEST FEYDEAU. Les Quatre Saisons.—L'Automne....... 58
GEORGES DUPLESSIS. Bibliographie....... 59
THÉOPHILE GAUTIER. Poésie....... 61
J.-A. DREOLLE. Hôtel Drouot....... 63
ALFRED BUSQUET. Visites parisiennes....... 65

31 Janvier.—Cinquième livraison.

THÉOPHILE GAUTIER. Les Soirées du Louvre.. 69
PHILOXÈNE BOYER. Galerie du XIXe siècle.—XI—Béranger....... 71
ED. DE BARTHÉLEMY. Les Iles Borromées.—Arona.—La statue de saint Charles....... 76
PHILARÈTE CHASLES. Petites Lettres sur les théâtres lyriques à Paris....... 76
HENRY MURGER. Causerie dramatique.—Le Fils naturel, par A. Dumas fils....... 81

7 Février.—Sixième livraison.

F. DE MERCEY. Les Peintres primitifs....... 85
THÉOPHILE GAUTIER. Peintures de la salle du Trône, au Luxembourg, par Henry Lehmann....... 89
PHILOXÈNE BOYER. Galerie du XIXe siècle.—XI—Béranger. II. (Suite.)....... 92
J.-A. DRÉOLLE. Hôtel Drouot....... 96
HENRY MURGER. Causerie dramatique. Feu Lionel....... 99

14 Février.—Septième livraison.

THÉOPHILE GAUTIER. La Néo-Critique (à propos de M. Ingres.)....... 101
F. DE MERCEY. Les Peintres primitifs. (Suite.).... 103
PHILOXÈNE BOYER. Galerie du XIXe siècle.—XI—Béranger. III. (Suite.)....... 107
THÉODORE DE BANVILLE. Sous les saules. (Poésie.)....... 112
J.-A. DREOLLE. Hôtel Drouot....... 113
HENRY MURGER. Causerie dramatique.—La Fille du Millionnaire....... 114

21 Février.—Huitième livraison.

EUGÈNE LATAYE. Galerie du XIXe siècle.—XII. —Jules Sandeau....... 117
PAUL MANTZ. Les Miniaturistes du XVIIIe siècle.. 123
W. BURGER. Révision du Catalogue des tableaux du Musée de Paris....... 129
HENRY MURGER. Causerie dramatique.—La Jeunesse....... 131

28 Février.—Neuvième livraison.

THÉOPHILE GAUTIER. L'Imitation de Jésus-Christ....... 137
F. DE MERCEY. Les Peintres primitifs. (Suite.)... 140
PHILOXÈNE BOYER. Galerie du XIXe siècle.—XI—Béranger.—IV....... 143
PAUL PERRET. Revue littéraire....... 147
PHILARÈTE CHASLES. Petites Lettres sur les théâtres lyriques....... 149

7 Mars.—Dixième livraison.

THÉOPHILE GAUTIER. OEuvre de Paul Delaroche photographié....... 153
THÉODORE VALERIO. Les Paul Véronèse de Dresde....... 155
PAUL MANTZ. Les Miniaturistes du XVIIIe siècle. (Fin.)....... 158
LE Cte CLÉMENT DE RIS. Curiosité.—Vente de la collection Hamann....... 161
J.-A. DRÉOLLE. Hôtel Drouot....... 164
HENRY MURGER. Causerie dramatique.—Le Retour du mari.—Le Pamphlétaire....... 166

14 Mars.—Onzième livraison.

THÉOPHILE GAUTIER. De la Mode....... 169
W. BURGER. Révision du Catalogue des tableaux du Musée de Paris. (Suite.)....... 171
F. DE MERCEY. Les Peintres primitifs. (Suite.).... 174
PHILOXÈNE BOYER. Galerie du XIXe siècle.—XI—Béranger.—V. (Fin.)....... 179
J.-A. DREOLLE. Hôtel Drouot....... 185

21 Mars.—Douzième livraison.

THÉOPHILE GAUTIER. Galerie du XIXe siècle.—XIII.—Honoré de Balzac.—I....... 189
PAUL MANTZ. Vente de la collection de M. Véron. 193
W. BURGER. Révision du Catalogue des tableaux du Musée de Paris. (Suite.)....... 197
ALFRED BUSQUET. M. Yvon et ses nouvelles toiles de batailles....... 199
L. BOUILHET. Le Poëte aux étoiles. (Poésie.).... 200
ARMAND BASCHET. Bibliographie étrangère.... 201
J.-A. DRÉOLLE. Hôtel Drouot....... 203

28 Mars.—Treizième livraison.

THÉOPHILE GAUTIER. Galerie du XIXe siècle.—XIII. Honoré de Balzac.—II....... 2
F. DE MERCEY. Les Peintres primitifs. (Fin.)....... 2
A. DESPLACES. La Guirlande d'amour. (Poésie.).. 2
A. BUSQUET. Visites parisiennes....... 2
J.-A. DREOLLE. Hôtel Drouot....... 2
HENRY MURGER. Causerie dramatique.—Le Pays des Amours.—Le Martyre du Cœur.—Les Femmes terribles....... 2

4 Avril.—Quatorzième livraison.

A. DESPLACES. Historique de la Comédie-Française.—I....... 2
THÉOPHILE GAUTIER. Galerie du XIXe siècle.—XIII. Honoré de Balzac.—III....... 2
W. BURGER. Révision du Catalogue des tableaux du Musée de Paris. (Suite.)....... 2
ÉTIENNE MAURICE. Au Piano. (Poésie.)....... 2
PAUL PERRET. Revue littéraire....... 2

11 Avril.—Quinzième livraison.

ARSÈNE HOUSSAYE. Les Coustou.—Nicolas Coustou—I....... 2
PAUL MANTZ. Collection de M. le vicomte de Suleau....... 2
A. DESPLACES. Historique de la Comédie-Française.—II....... 2
W. BURGER. Révision du Catalogue des tableaux du Musée de Paris. (Fin.)....... 2
LOUIS RATISBONNE. Le Renouveau. (Poésie.)... 2
HENRY MURGER. Causerie dramatique.—Les Doigts de Fée.—Germaine....... 2

18 Avril.—Seizième livraison.

JULES JANIN. Les Débris de mademoiselle Rachel....... 2
THÉOPHILE GAUTIER. Galerie du XIXe siècle.—XIII. Honoré de Balzac.—IV....... 2
GUSTAVE FLAUBERT. Les Pierres de Carnac et de l'archéologie celtique....... 2
PHILARÈTE CHASLES. Petites Lettres sur les théâtres lyriques....... 2
J.-A. DREOLLE. Hôtel Drouot....... 2

25 Avril.—Dix-septième livraison.

ERNEST FEYDEAU. Voyage à travers les collections particulières de Paris.—I.—Collection de M. Adolphe Moreau....... 2
THÉOPHILE GAUTIER. Galerie du XIXe siècle. XIII—Honoré de Balzac.—V....... 2
ARSÈNE HOUSSAYE. Les Coustou.—Guillaume Coustou—II....... 2
A. DESPLACES. Historique de la Comédie-Française. (Fin.)....... 2
J.-A. DREOLLE. Hôtel Drouot....... 2
AURÉLIEN SCHOLL. Causerie théâtrale....... 2

9 Mai.—Dix-huitième livraison.

THÉOPHILE GAUTIER. Galerie du XIXe siècle.—XIII. Honoré de Balzac.—VI. (Fin.)....... 2
CHARLES BLANC. Vente de la galerie de M. W. Hope....... 2
ERNEST FEYDEAU. Voyage à travers les collections particulières de Paris.—II. (Fin.)....... 2
ARSÈNE HOUSSAYE. Les Coustou.—III. (Fin.)... 2
AURÉLIEN SCHOLL. Causerie théâtrale....... 3
P. DESCHAMPS. Vente de mademoiselle Rachel.. 3
NOUVELLES DE L'ART....... 3

GRAVURES.

Première livraison.

Portrait d'Alfred de Musset, gravé par M. Pollet, d'après M. Landelle.

Deuxième livraison.

Un Convoi funèbre (Salon de 1857), gravé par M. Ch. Carey, d'après M. Knaus.

Troisième livraison.

L'Indiscrète (Salon de 1857), gravé par M. Lefman, d'après M. Plassan.

Quatrième livraison.

Maestro Palestrina (Salon de 1857), eau-forte de M. d'Henriet, d'après M. L. Boulanger.

Cinquième livraison.

Portrait de M. P.-J. de Béranger, gravé par M. A. Masson.

Sixième livraison.

Le Moulin de Saint-Maur (Salon de 1857), gravé par M. Geoffroy, d'après M. F. de Mercey.

Septième livraison.

Lièvre chassé par des Bassets (Salon de 1857), lithographie par M. C. Nanteuil, d'après M. P. Rousseau.

La Demoiselle d'Honneur (décor du 3e acte), gravé par M. Lefman.

Huitième livraison.

Portrait de M. Jules Sandeau, gravé par M. Metzmacher, d'après M. H. Lehmann.

Neuvième livraison.

Le Sommeil (Salon de 1857), gravé par M. A. Masson, d'après M. Ch. Chaplin.

Dixième livraison.

Bachi-Bouzoucqs, gravé par M. Théodore Valério.

Onzième livraison.

Les Éclaireurs arabes (Salon de 1857), gravé par M. Carey, d'après M. G.-R. Boulanger.

Douzième livraison.

Portrait d'Honoré de Balzac, gravé par M. P. Chenay, d'après M. L. Boulanger.

Treizième livraison.

La Fortune et le Jeune Enfant (Salon de 1857), gravé par M. Metzmacher, d'après M. Paul Baudry.

Quatorzième livraison.

La Fête de la Mère (Salon de 1857), gravé par M. J. Veyrassat, d'après M. Ch. Marchal.

Quinzième livraison.

Les Sept Péchés capitaux (Salon de 1857), lithographié par M. C. Nanteuil, d'après M. Jadin.

Seizième livraison.

Portrait de mademoiselle Rachel, gravé par M. Henriquel Dupont, d'après le dessin de M. H. Lehmann.

Dix-septième livraison.

Distrait de son travail (Salon de 1857), lithographie par M. A. Gilbert, d'après M. J. Stevens.

La Jeunesse (décor du 5e acte), eau-forte de M. Léopold Flameng.

Dix-huitième livraison.

Chef Albanais (Camp de Kalafat), eau-forte de M. Valerio.

FIN DE LA TABLE.



